Г. Кох

МАРКСИЗМ И ЭСТЕТИКА



Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED

Hans Koch

MARXISMUS UND ÄSTHETIK

Zur ästhetischen Theorie von Karl Marx, Friedrich Engels und Wladimir Iljitsch Lenin

DIETZ VERLAG

BERLIN 1961

Ганс Кох

МАРКСИЗМ
И
ЭСТЕТИКА

**Об эстетической теории
Карла Маркса, Фридриха Энгельса
и Владимира Ильича Ленина**

ПЕРЕВОД С НЕМЕЦКОГО
А. Н. Зуева, Д. Н. Мочалина, И. А. Саца

РЕДАКЦИЯ И ПОСЛЕСЛОВИЕ
проф. М. Ф. Овсянникова

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРОГРЕСС»
МОСКВА 1964

Научный редактор Издательства
А. А. МАКАРОВ

Редакция литературы по философским наукам

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Предлагаемая советскому читателю книга написана немецким марксистом Гансом Кохом (ГДР), который является в настоящее время Первым Секретарем Союза немецких писателей.

Данная работа посвящена изложению и комментированию эстетической теории К. Маркса, Ф. Энгельса и В. И. Ленина. На первый план автор выдвигает следующие проблемы: специфические особенности эстетического освоения действительности, своеобразие литературы и искусства как форм общественного сознания, природа эстетической объективности и субъективности, партийность литературы и искусства. Автор не стремится осветить все эстетические проблемы, поставленные основоположниками марксизма-ленинизма. Именно этим объясняется то обстоятельство, что в данной работе не затрагиваются вопросы прекрасного, трагического, комического и ряда других категорий эстетики.

В книге имеются вопросы дискуссионного характера. В частности, это относится к трактовке вопроса об объективности эстетического. Не случайно в Германской Демократической Республике эта книга вызвала живой интерес — как у рядовых читателей, так и у специалистов — на нее в периодической печати ГДР появилось много отзывов. В некоторых из них, как отмечает и сам автор, книга оценивалась положительно, в других высказывались критические замечания.

В целом работа Г. Коха представляет большую научную ценность: это одна из серьезных попыток систематического и подробного рассмотрения эстетических взглядов классиков марксизма-ленинизма.

Подробный анализ основных идей книги дан в послесловии проф. М. Ф. Овсянникова.

Издание рассчитано на философов, литературоведов, искусствоведов, преподавателей, аспирантов и студентов гуманитарных вузов и на всех интересующихся проблемами эстетики.

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

Прежде всего мне хочется выразить свою благодарность советскому издательству «Прогресс» за издание моей книги на русском языке — это для меня большая честь.

Данный труд следует рассматривать лишь как выражение моей доли участия в дискуссии по некоторым вопросам теоретических основ марксистско-ленинской эстетики. Разработка этих основ коллективом ученых, стоящих на марксистско-ленинских позициях, в наши дни важна более, чем когда-либо.

В предлагаемой советскому читателю работе делается попытка систематизировать важные аспекты эстетических взглядов основоположников марксизма-ленинизма, сделать на основе этого выводы относительно путей развития литературы и искусства и подтвердить их соответствующими материалами. При этом автор с самого начала старался выдвинуть на первый план *один* из специальных аспектов отношения искусства к общественной действительности — объективные общественные условия эстетической сущности литературы и искусства. Поэтому в центре внимания данного исследования находятся проблемы специфического предмета искусства, объективные условия эстетического своеобразия искусства как формы общественного сознания, сущность отношения литературы и искусства к общественной практике, вопросы противоречивого исторического развития эстетической сущности искусства, специфических методов художественного отражения действительности, а также ленинской партийности социалистического художественного творчества.

Советским читателям хорошо известно, что вся проблематика «специфического предмета» творчества в области искусства в течение ряда лет является предметом острой дискуссии, в ходе которой выявилось большое различие во мнениях по этому вопросу. Из весьма по-

учительной и интересной дискуссии по проблемам эстетики в Советском Союзе (1956—1961 годы) автор позаимствовал саму постановку вопроса, что и положил в основу данной книги. Эта работа во многом представляет собой результат непосредственного теоретического осмысливания дискуссии, попытку обосновать свою точку зрения по спорным вопросам. Читатели, знакомые с дискуссией по проблемам эстетики, смогут легко увидеть, где эта точка зрения совпадает с мнением других авторов и где она расходится с ними.

В Германской Демократической Республике наряду с рецензиями, которые одобрительно отзывались об этой книге, в отдельных критических статьях высказывались также и отрицательные мнения; теоретические решения, которые стремился дать автор, объявлялись неприемлемыми, внимание представителей эстетической теории обращалось на другие вопросы, которые были нами затронуты лишь мимоходом. Поскольку, однако, никаких других принципиальных позитивных теоретических выводов предложено не было, у автора нет оснований для отказа от главных принципов, изложенных в этой работе. Само собой разумеется, что в книге затронуты не все проблемы, заслуживающие самого серьезного внимания со стороны марксистско-ленинской теории. Наряду с исследованием субъективных условий и особенностей эстетического отображения действительности таким вопросом, как мне кажется, является прежде всего проблема эстетического воспитания.

Я считаю, однако, что принципиальная установка, которую дал VI съезд Социалистической единой партии Германии писателям и работникам искусства ГДР, — отобразить в партийных, связанных с народом произведениях красоту и истинное лицо нашей социалистической жизни, — делает еще более актуальным вопрос об объективных основах эстетического в общественной действительности. В ходе современной идеологической борьбы между силами социализма и империализма полемика вокруг декадентства и абстракционизма, с одной стороны, и реалистического искусства — с другой, занимает все большее место. Я твердо убежден, что теоретически обоснованную критику враждебных жизни и искусству явлений декадентства и абстракционизма можно лучше всего вести с позиций углубленного ис-

следования объективных основ эстетических явлений и искусства.

В этой связи мне хотелось бы сделать несколько замечаний. Защита декадентских и абстракционистских методов в области литературы, а также попытки «оказать помощь» реализму, настойчиво включая в него абстракционистские картины Пикассо и скульптуры Мура или же романы Джойса, Пруста и Кафки, как это зачастую делают в последнее время некоторые товарищи, работающие в области эстетики, почти всегда «обосновываются» ссылками на явление отчуждения, исследованное Марксом.

Данная работа не имеет целью полемику с этими воззрениями. Однако существование и распространение таких взглядов ставит перед теорией актуальную задачу — проанализировать проблему отчуждения, в первую очередь ее социальную природу, а также ее отношение к декадентству и абстракционизму. Декадентство и абстракционизм часто объявляются «искусством ради искусства»; несмотря на это, они, конечно, всегда связаны с общественной жизнью и зависят от нее. Реальной основой этого искусства в значительной мере считается существующее в самой жизни *отчуждение* (а не только в мире наших представлений, в ощущении и мышлении). Главный вопрос при этом состоит прежде всего в том, представляет ли собой *отчуждение* специфически капиталистическое явление? Или же и при социализме абстракционистское и подобное ему искусство, расцветающее на почве отчуждения, также имеет историческое право на существование? Второй вопрос сводится к тому, может ли в капиталистических условиях «искусство» абстракционизма и других форм, которые мы обычно характеризуем термином «декадентство», играть апологетичную или же прогрессивную роль. Само собой разумеется, что в данном случае речь идет о *сущности* этого искусства, а не о субъективных намерениях его творцов. В предлагаемой книге в разделах «Капиталистическое отчуждение и объективные основы декадентства», а также «Борьба против капиталистического отчуждения» делается попытка дать ответ на многие из этих проблем. Некоторые вопросы следовало бы изложить полнее также и в области самого предмета данной книги — анализа идей Маркса. Лишь *экономиче-*

ская теория отчуждения Маркса дает ключ к полному пониманию его философских взглядов на «сущность человека» (отсюда можно сделать выводы и о сущности искусства). Теперь же неоднократно предпринимаются попытки оторвать теорию отчуждения Маркса от прочной политико-экономической основы и повернуть ее в сторону философии экзистенциализма.

Исследовать теорию отчуждения Маркса — это значит прежде всего заняться изучением теории Маркса о капитале и прибавочной стоимости. Если же пытаться установить сущность отчуждения в отрыве от исторического развития этого явления, считать ее лишь продуктом отношения товар — деньги, товарного и денежного фетишизма, то можно прийти к неверным выводам.

Верно, конечно, что исторически отчуждение начинает развиваться в рамках мелкого товарного производства в докапиталистических, общественных формациях и проявляется прежде всего в форме товарного и денежного фетишизма. Но в этих условиях оно никак не может приобрести всеобщего характера и распространиться на все области человеческой деятельности и отношений между людьми, что является характерным для капиталистической формы общества, и в первую очередь для ее империалистической стадии загнивания и распада.

Социальный и экономический базис, на котором основывается отчуждение, — это существование наемного труда и капитала, производство прибавочной стоимости, специфическая капиталистическая эксплуатация. На это очень часто и весьма определенно указывал Маркс. В полемике против вульгарной политической экономии он подчеркивал, что именно в формах прибавочной стоимости «окостенение отношений и их трактовка как отношений людей к вещам, обладающим определенным социальным характером, получили здесь совершенно иное дальнейшее развитие, чем в простой мистификации товара и в уже более сложной мистификации денег. Пресуществление и фетишизм здесь полностью завершены»[1]. В третьем томе «Капитала» Маркс подробно исследует, каким образом в условиях капиталистического процесса производства и обращения в сфере экономиче-

---

[1] К. Маркс, Теории прибавочной стоимости, ч. 3, Госполитиздат, 1961, стр. 471.

ской жизни общества вследствие превращения прибавочной стоимости возникают «отчужденные и иррациональные формы», которые охватывают весь процесс жизни капиталистического общества, как «оказывается завершенной мистификация капиталистического способа производства, овеществление общественных отношений.., непосредственное сращивание вещественных отношений производства с их исторически-общественной определенностью: получился заколдованный, извращенный и на голову поставленный мир, в котором monsieur le Capital[1] и madame la Terre[2] как социальные характеры в то же время непоредственно, как просто вещи, справляют свой шабаш. Великая заслуга классической политической экономии заключается в том, что она разрушила эту ложную внешнюю видимость и иллюзию... эту персонификацию вещей и овеществление производственных отношений, эту религию повседневной жизни...»[3] Маркс не скупится на едкую критику тех идеологических форм, которые только и делают, что отражают это отчуждение и мистификацию и потому столь же иррациональны, «как и «желтый логарифм»[4].

Маркс глубоко раскрывает историческую обусловленность, исторические условия возникновения отчуждения:

1) товарное производство, как всеобщую форму производства;

2) капиталистический наемный труд;

3) «но это последнее имеет место только в том случае, если объективные условия, т. е. (рассматривая весь процесс производства в целом) сами продукты, противостоят труду как самостоятельные силы, как не его собственность, как чужая собственность и таким образом по форме — как *капитал*»[5].

Маркс многократно указывает на экономическую и социальную основу процесса отчуждения в целом, на роль процесса эксплуатации для *«действительного осуществления этого отчуждения»*[6], на капиталистическую эксплуатацию. Описывая в дальнейшем явления

---

[1] Господин капитал. — *Ред.*
[2] Госпожа земля. — *Ред.*
[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 25, ч. II, стр. 398.
[4] Там же, стр. 385.
[5] К. Маркс, Теории прибавочной стоимости, ч. 3, стр. 468.
[6] Там же, стр. 472.

отчуждения, Маркс указывает, что оно перестало бы существовать, если бы не воспроизводилась прибавочная стоимость[1].

Суть проблемы действия отчуждения также и в условиях социализма (а следовательно, и оправдания абстракционистских и других форм искусства, которые в конечном итоге из него вытекают) сводится поэтому, если стоять на точке зрения теории Маркса, к ответу на вопрос: устраняется ли при социализме капиталистическая эксплуатация или же нет.

Социалистическая революция уничтожает всякую основу капиталистического отчуждения, преодолевает его в целом. При этом никто не утверждает, будто последствия этого отчуждения исчезнут, как по мановению волшебника, на следующий же день после совершения революции; в таком случае оказались бы совершенно излишними социалистическая культурная революция и духовное формирование человека социалистического общества.

Возникает вопрос: можно ли средствами абстракционизма и декадентства, являющихся идейным отражением отчуждения, устранить и преодолеть воздействия этого отчуждения? Но такая постановка вопроса таит в себе противоречие. Социализм и декадентское, абстракционистское искусство по самой своей сущности несовместимы.

Мягко выражаясь, было до некоторой степени бессмыслицей, ссылаясь на теорию отчуждения Маркса, признавать прогрессивную роль абстракционистского и другого декадентского искусства хотя бы даже для капиталистических производственных отношений, поскольку, мол, это искусство отражает явления отчуждения общественной жизни. Эта позиция не имеет ничего общего с пониманием субъективной попытки какого-либо прогрессивного художника «заставить танцевать капиталистические порядки, наигрывая им их же собственную мелодию».

Историческая роль того или иного направления в искусстве оценивается не по субъективным намерениям его представителей, а объективно определяется их отношением к действительности.

---

[1] К. Маркс, Теории прибавочной стоимости, ч. 3, стр. 490.

Маркс не критиковал непосредственно абстрактное искусство. Однако, поскольку в связи с Кафкой и другими его последователями речь постоянно идет о «моделях» отчужденного мира, следует указать на идеологическую борьбу Маркса, который, критикуя вульгарную политическую экономию, наносит удары по механическому отражению и простому регистрированию явлений отчужденного мира. И здесь действительно существуют удивительные аналогии.

В то время как классическим и потому критическим буржуазным политико-экономам — а может быть, и реалистам? — «форма отчуждения причиняет затруднения и они пытаются путем анализа совлечь ее», другие буржуазные идеологи более позднего времени, вульгарная политическая экономия, как раз в этой *отчужденности* чувствуют себя «впервые вполне у себя дома: подобно тому как схоластик чувствует себя в своей стихии, имея дело с формулой «бог — отец, бог — сын и бог — дух святой...» [1] В своей критике Маркс предвидел, что приверженцы отчуждения перенесут также и теологическое понятие трансцендентности на земной мир, чтобы восхвалять появление этой трансцендентности, как возвышенный подвиг. Вряд ли, однако, Маркс мог предполагать, что подобное могло проделываться от его имени. Ведь Маркс заявлял по этому вопросу, что «та извращенная форма, в которой выражается действительно существующее извращение, естественным образом воспроизводится в представлениях агентов этого способа производства. Это — особого рода фикция без фантазии, религия вульгарного обывателя. Вульгарные экономисты (разве только они? — *Г. К.*)... фактически переводят [на язык политической экономии] представления, мотивы и т. д. находящихся в плену у капиталистического производства носителей его, представления и мотивы, в которых капиталистическое производство отражается лишь в своей поверхностной видимости» [2].

Действительно, здесь имеется удивительная аналогия с некоторыми явлениями искусства, хотя язык, на который осуществляется перевод, совершенно другой. «Поэтому, чем в более отчужденном виде она (вульгарная

---

[1] К. Маркс, Теории прибавочной стоимости, ч. 3, стр. 480.
[2] Там же, стр. 429.

политическая экономия.— *Ред.*) воспринимает формы капиталистического производства, тем ближе она к стихии обыденных представлений, т. е. тем более она плавает в своей собственной природной стихии. Кроме того, это оказывает очень большие услуги апологетике»[1].

Очень большие услуги апологетике оказываются потому, что осознание противоречий в рамках отчужденных явлений, которое уже давно проникло как в науку, так и в искусство, снова затемняется путем механического отражения этих явлений, создания «модели» их трансцендентности и т. д. Приписываемая абстракционистскому декадентскому искусству роль истолкователя отчуждения в капиталистическом мире, которая действительно в некоторой мере ему свойственна, была и остается апологетической и реакционной.

Искусство социалистического реализма — даже в своей начальной и зачастую художественно несовершенной форме — представляет собой более высокий тип искусства. Поэтому сейчас еще меньше оснований для того, чтобы наши социалистические, реалистические искусство и литература заимствовали у Джойса, Пруста, Кафки, Мура или же абстракционистов из области живописи какие-либо «новые», а в действительности обветшалые, тлетворные воззрения.

В задачу этой книги не входило систематическое изложение эстетики. Исходя из своих личных интересов и познаний, я в первую очередь занялся конкретным анализом эстетических проблем литературы и отчасти изобразительного искусства. Лишь изредка оказалось возможным затрагивать вопросы истории эстетических теорий. В рамках этой работы не было также возможности осуществить систематическое и логическое историческое исследование таких важных эстетических категорий, как категории прекрасного и безобразного, комического и трагического. Тем не менее автор надеется, что некоторые его соображения как по существу вопроса, так и методологического характера будут способствовать дальнейшим исследованиям.

Ганс Кох

Ноябрь 1963 г.

---

[1] К. Маркс, Теории прибавочной стоимости, ч. 3, стр. 480.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Разработка теоретических основ марксистско-ленинской эстетики приобретает в наши дни особую важность.

В данной книге делается попытка систематизировать основные положения эстетического наследия основоположников марксизма-ленинизма, сделать из них соответствующие выводы, подкрепив все это литературно-художественным материалом. Анализ эстетических взглядов Маркса, Энгельса и Ленина создает как бы костяк данной работы. В книге, однако, не преследуется цель изложить в определенном порядке лишь эстетические взгляды корифеев научного коммунизма на искусство и литературу или же показать исторический процесс развития этих взглядов после 1843—1844 годов. Автор стремился в предлагаемой работе к тому, чтобы, исходя из марксистско-ленинского мировоззрения, классически разработанного в трудах Маркса, Энгельса и Ленина, а также из новых документов марксизма-ленинизма, как-то содействовать выяснению ряда основных проблем нашей эстетической теории. При этом в центре внимания находится вопрос о специфически эстетическом своеобразии художественного освоения действительности, обосновании эстетических особенностей литературы и искусства как особых форм общественного сознания. Автор старался с самого начала поставить на передний план *один* специфический аспект отношения искусства к общественной действительности: объективные общественные условия эстетической сущности искусства и литературы. В центре внимания данного исследования находятся проблемы отношения искусства и литературы к общественной практике, объективных основ эстетической сущности искусства и его противоречивого исторического развития, вопросы специфического метода освоения действительности средствами искусства, а также

партийности творчества в области искусства. Автор убежден, что рассмотрение этих проблем крайне важно для дальнейшего развития марксистско-ленинской эстетической теории. В то же время в книге отступают на задний план такие важные, но уже относительно глубоко разработанные (прежде всего на основе труда В. И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм») проблемы, как проблема теоретико-познавательного своеобразия художественного отображения.

Книга не претендует на то, чтобы быть систематическим исследованием под названием «Эстетика». Исходя из своих научных интересов, я в первую очередь занялся конкретным анализом эстетических проблем литературы и отчасти изобразительного искусства. Лишь изредка оказалось возможным затрагивать вопросы истории эстетических теорий. В рамках этой работы не было также возможности провести систематическое и логическо-историческое исследование таких важных эстетических категорий, как категория прекрасного и безобразного, комического и трагического. Однако автор надеется, что некоторые его соображения — как по существу вопроса, так и методологически — будут содействовать дальнейшему исследованию.

Данная работа по проблемам эстетической теории может рассматриваться как выражение мнения в дискуссии по вопросам, вокруг которых сейчас идет оживленная и острая полемика, особенно в кругах советских ученых. Большинство затронутых в этой книге проблем дискуссионно, в отношении их еще нет полностью единой точки зрения. Мне казалось неуместным полемически выступать в дискуссии, которая ведется на другом уровне развития марксистско-ленинской эстетики, чем тот, которого мы пока еще достигли в Германской Демократической Республике. Моя задача сводилась к тому, чтобы высказать одну из точек зрения на спорные вопросы и по возможности убедительно обосновать ее. Читатель, интересующийся дискуссией по вопросам эстетики, легко сможет увидеть, где эта точка зрения совпадает или перекликается с мнениями других авторов и где она расходится с ними.

Предлагаемая книга, задуманная и написанная мною, является в то же время в значительной мере коллективным трудом. Вряд ли мне удалось бы написать ее без

участия коллектива сотрудников и аспирантов кафедры теории и истории литературы и искусства Института общественных наук при ЦК СЕПГ, не опираясь на проделанную ими работу. Поэтому прежде всего я считаю необходимым выразить свою благодарность партийному коллективу кафедры, и особенно товарищам Клаусу Цирману и Эрике Ханкель за их непосредственную помощь. Приношу также благодарность Институтам марксизма-ленинизма при ЦК КПСС и ЦК СЕПГ за оказание помощи. Автор благодарен профессору Альфреду Курелле за многие высказанные им соображения и пожелания.

Ганс Кох

Октябрь 1961 г.

I

Маркс, Энгельс, Ленин об эстетической теории и искусстве

В мае 1857 года американский издатель Чарлз Дана, редактор газеты «New-York Daily Tribune» («Нью-йоркская ежедневная трибуна»), предложил Карлу Марксу написать для подготавливавшейся «Новой американской энциклопедии» (New American Cyklopaedia») ряд статей, в том числе и статью «Эстетика». Обращаясь к Энгельсу, Маркс с раздражением писал, что ему непонятно, «каким образом можно на одной странице «фундаментально» изложить эстетику на основе Гегеля»[1]. Энгельс ответил коротко и ясно: «Дана, верно, с ума спятил, что договаривается о написании «Эстетики» на одной странице»[2]. Тем самым этот вопрос был для них исчерпан. Ни Маркс, ни Энгельс, ни Владимир Ильич Ленин не высказывали позднее своих эстетических взглядов в систематической форме. В некоторых высказываниях Маркса, Энгельса и В. И. Ленина проскальзывает тон легкого сожаления о том, что им не пришлось более обстоятельно и систематически поработать в этой интересной и важной области.

В письме Конраду Шмидту от 17 октября 1889 года Энгельс писал, что «в области теории столько еще нужно сделать, особенно что касается экономической истории и ее связи с политической историей, с историей права, религии, литературы и культуры вообще, где только ясный теоретический анализ может указать правильный путь в лабиринте фактов»[3]. А. В. Луначарский записал высказывание В. И. Ленина, сделанное им в период революционных дней 1905 года. В. И. Ленину пришлось ночевать в квартире одного товарища, обладателя большого собрания монографий по искусству. На

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 29, стр. 112.
[2] Там же, стр. 113.
[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVIII, стр. 152.

следующее утро он сказал Луначарскому: «Какая увлекательная область история искусства. Сколько здесь работы для марксиста. Вчера до утра не мог заснуть, все рассматривал одну книгу за другой. И досадно мне стало, что у меня не было и не будет времени заняться искусством» [1].

Однако было бы крайне ошибочным заключить из этих высказываний, будто Маркс, Энгельс, Ленин «не имели никакой эстетической теории», или же утверждать, что на основании их трудов, писем и заметок нельзя сделать надлежащие выводы для марксистско-ленинской эстетики и методологии истории литературы и искусства, поскольку, мол, у основоположников научного коммунизма не было работ, охватывающих эстетику и теорию литературы и искусства в целом.

Труды Карла Маркса, Фридриха Энгельса и Владимира Ильича Ленина дают полную возможность составить исчерпывающее представление об эстетических воззрениях великих мыслителей. Эти взгляды представляют собой единый, цельный и поддающийся систематизации комплекс основных вопросов эстетической теории марксизма-ленинизма, что я и старался показать в данной книге. Эстетические взгляды основоположников марксизма-ленинизма представляют собой *одну* из важных идейных основ марксистско-ленинской эстетики. Но эти взгляды — не вся эстетика, которая в наши дни развивается на основе социалистической действительности, ее новых общественных и человеческих отношений, её разностороннего отражения в искусстве. Эта часть вопроса в предлагаемой книге будет лишь затронута, но не получит систематического освещения.

---

[1] «Ленин о культуре и искусстве», изд-во «Искусство», М., 1956, стр. 524.

Глава первая

ВАЖНЕЙШИЕ ИСТОЧНИКИ

ОБ ОСНОВАХ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ

Во все периоды своей деятельности Маркс, Энгельс и Ленин уделяли внимание вопросам эстетической теории и ее истории, неразрывно связывая их с историческими задачами освободительной борьбы рабочего класса и трудящихся масс. Проблемы эстетики в большинстве случаев выступали как составная часть их работ в области философии, политической экономии, истории или же теории революции.

Маркс и Энгельс также и специально занимались проблемами эстетической теории, главным образом для ведения полемики с эстетикой Гегеля и его учеников.

Хотя Маркс и Энгельс всегда остро критиковали основные положения «Эстетики» Гегеля, они высоко ценили ее. Энгельс, например, неоднократно советовал Конраду Шмидту изучать труды Гегеля и особенно рекомендовал ему «Лекции по истории философии» как «одно из гениальнейших произведений». «Для отдыха,— писал далее Энгельс, — могу Вам порекомендовать «Эстетику». Когда Вы уже несколько вработаетесь, то будете поражены» [1].

В «Святом семействе» Маркс и Энгельс наносят заодно удар и по младогегельянской «спекулятивной эстетике», которая, продолжая Гегеля, ставит на место действительной связи между человеком и природой фантастическую связь, «мистический субъект-объект» [2].

Основоположники марксизма обращали острие своей критики также и против эстетических воззрений Гегеля, против его идеалистического мистицизма, который Маркс

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма, Госполитиздат, 1953, стр. 442.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 184.

до конца разоблачил прежде всего в своих крупных экономических работах пятидесятых годов и более поздних[1]. Эти произведения представляют один из важнейших источников эстетической теории основоположников марксизма-ленинизма. Сюда же относится работа «К критике политической экономии», с ее знаменитым предисловием и оставшимся незаконченным введением. Как в самой работе, так и во введении непосредственно затрагиваются проблемы эстетической теории. Сделанные Марксом в период с октября 1857 года по март 1858 года многочисленные наброски, явившиеся подготовкой к работе «К критике политической экономии» и важнейшим материалом для «Капитала», также представляют собой ценный источник. Под редакционным названием «Основные черты критики политической экономии (черновой набросок)» этот обширный труд был опубликован впервые в 1939—1941 годах в Москве, а в 1953 году — в Германской Демократической Республике[2]. Для нашей темы эта работа крайне важна потому, что в отдельных ее частях ведется прямая полемика с «Эстетикой» Гегеля. Необходимо упомянуть далее первый том «Капитала» (вышел в 1867 году) и, наконец, так называемый четвертый том «Капитала» — «Теории прибавочной стоимости», набросок, относящийся к 1862—1863 годам. Особенно важна при этом большая глава «Теории о производительном и непроизводительном труде», в которой на основе глубокого исследования трудового процесса в области искусства даются многие прямые и косвенные указания по вопросам эстетики.

Насколько велик был интерес Маркса к эстетике именно в тот период, когда на повестке дня стояла разработка экономического учения, видно хотя бы из того, что в 1857—1858 годах он изучил трехтомную «Эстетику» Фридриха Теодора Фишера и сделал выписки из нее и «Большого толкового словаря» Мейерса (издание 1840 года), которые посвящены главным образом истории эстетики. Необходимо подчеркнуть, что, проявляя в этот период большой интерес к эстетической теории,

---

[1] В послесловии ко второму изданию первого тома «Капитала» Маркс специально указал на содержащуюся в его экономических трудах критику философии Гегеля.

[2] Karl Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (Rohentwurf) 1857—1858, Berlin, 1953.

Маркс все же не преследовал цель специально разработать проблемы эстетики. Занятие эстетикой было для Маркса в значительной мере составной частью его подготовительной работы при создании больших экономических произведений, однако такой частью, которую Маркс явно считал необходимой.

Поскольку изучение Марксом вопросов эстетики было тесно связано прежде всего с его научными исследованиями в области политэкономии, необходимо остановиться и на других экономических трудах классиков марксизма-ленинизма. Следует, конечно, указать и на последующие тома и части «Капитала» и «Теорий прибавочной стоимости», а также на его ранние произведения, особенно «Экономическо-философские рукописи 1844 года», о которых будет сказано отдельно, произведения «Нищета философии» (1846—1847), «Заработная плата» (1847) [1] и «Наемный труд и капитал» (1847—1849)[2]. В своих экономических исследованиях Маркс анализировал домонополистические формы капитализма, а также многие экономические формы, предшествовавшие капиталистическому производству. Как видно уже из этого беглого обзора источников, они имеют самое непосредственное отношение к эстетике. Дальнейшее развитие В. И. Лениным экономического учения Карла Маркса имеет принципиальное значение для нашей темы. Это особенно относится к ленинской работе «Империализм, как высшая стадия капитализма»[3] и многочисленным теоретическим трудам В. И. Ленина по вопросам политической экономии социализма, хотя в них проблемы эстетической теории прямо и не затрагиваются. Вернемся, однако, к работам основоположников марксизма-ленинизма, непосредственно связанным с вопросами эстетической теории.

Величайшее значение имеет программная работа В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» (1905) [4]. Эта статья, учитывающая следующий исторический период, представляет собой новый этап не только в марксистской политике в области литературы и искусства, но и в марксистской эстетической мысли.

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 6, стр. 579—602.
[2] См. там же, стр. 428—459.
[3] См. В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 27.
[4] См. там же, т. 12, стр. 99—105.

Этому произведению будет посвящена специальная глава нашей работы.

Большое число прямых высказываний и соображений по вопросам научной эстетики содержится в многочисленных работах В. И. Ленина, освещающих теоретические проблемы культуры и искусства рабочего класса и его отношение ко всей предшествующей человеческой культуре. К этой группе ленинских произведений относятся работы, начиная от «Заметок публициста»[1], в которых разоблачаются махизм и отзовизм в области искусства, и кончая большой речью «Задачи союзов молодежи»[2] и ленинскими документами, касающимися «пролеткульта» и «пролетарской культуры». Следует также назвать письмо Центрального Комитета РКП (б) «О пролеткультах», опубликованное 1 декабря 1920 года.

Большое значение для эстетической теории имеют работы В. И. Ленина по национальному вопросу, написанные в 1913—1914 годах, когда партия большевиков поставила перед собой задачу глубоко разработать проблемы национального вопроса и пролетарского интернационализма в целях противодействия усиленной националистической пропаганде в рядах рабочего движения. Здесь необходимо в первую очередь назвать великолепную работу В. И. Ленина «Критические заметки по национальному вопросу»[3].

Уже при перечислении этих работ бросается в глаза следующее: всюду, где Маркс, Энгельс и Ленин непосредственно занимаются теоретическими вопросами эстетики, они делают это отнюдь не в абстрактной форме, ограничивающейся лишь «академическим» рассмотрением эстетических категорий. Их теоретические исследования всегда тесно связаны с анализом общественных явлений. В них отсутствуют философские дедукции, посредством которых эстетические категории выводились бы из общих философских посылок. В произведениях основоположников марксизма торжествует научный метод, который Энгельс в подготовительных работах к «Анти-Дюрингу» весьма метко охарактеризовал словами: «Дефиниции не имеют значения для науки, потому что

---

[1] См. В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 16, стр. 54—66.
[2] См. там же, т. 41, стр. 298—318.
[3] См. т. 24, стр. 113—150.

они всегда оказываются недостаточными. Единственно реальной дефиницией оказывается развитие самого существа дела...»[1] Независимо от того, прямое или косвенное отношение имеют названные труды Маркса, Энгельса и Ленина к проблемам эстетики, их наиболее характерной чертой является «развитие самого существа дела» в процессе анализа явлений реальной жизни.

Как известно, значительная часть произведений основоположников марксизма-ленинизма была создана ими в ходе непосредственной идеологической борьбы с предшествующей эстетикой. Совершенно очевидно, что все их работы, в которых анализируются философские взгляды Гегеля, Канта или Фейербаха, имеют большое значение для диалектико-материалистической критики мировоззренческих основ всей домарксистской эстетики. Это относится к ряду так называемых ранних произведений Маркса и Энгельса: к работе «К критике гегелевской философии права. Введение» (1843—1844)[2], а также к «Экономическо-философским рукописям 1844 года», «Святому семейству» и особенно к главе «Фейербах» в «Немецкой идеологии»[3]. Указанные труды имеют большое значение для эстетики не только вследствие их принципиальных мировоззренческих выводов. В этих работах можно непосредственно ощутить, как в процессе критической полемики с буржуазным гуманизмом растет и крепнет присущий марксизму социалистический гуманизм. Проблемы же гуманизма имеют большое значение для марксистско-ленинской эстетической теории.

К упомянутой группе трудов следует отнести также работы «Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии»[4] и «Анти-Дюринг»[5] Фридриха Энгельса, «Философские тетради» В. И. Ленина[6].

Необходимо, конечно, отметить произведение В. И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм»[7], в котором он блестяще разоблачил современных субъективных идеалистов, оказавших большое влияние на бур-

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 634—635.
[2] См. там же, т. 1, стр. 414—429.
[3] См. там же, т. 3, стр. 15—78.
[4] См. там же, т. 21, стр. 269—317.
[5] См. там же, т. 20, стр. 1—338.
[6] См. В. И. Ленин, Соч., т. 38.
[7] См. В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 18, стр. 7—384.

жуазную эстетику более позднего времени. Глубокое обоснование В. И. Лениным теории отражения в «Материализме и эмпириокритицизме» заложило познавательно-теоретический фундамент всей марксистско-ленинской эстетики. Однако, какими бы многочисленными ни были все эти источники, исследование эстетической теории основоположников марксизма-ленинизма не должно ограничиваться только ими.

Уже в «Немецкой идеологии» Маркс и Энгельс отмечают одну из важнейших особенностей диалектико-материалистического мышления, которая имеет принципиальное значение для исследования в области эстетики. Они пишут: «В прямую противоположность немецкой философии, спускающейся с неба на землю, мы здесь поднимаемся с земли на небо, т. е. мы исходим не из того, что́ люди говорят, воображают, представляют себе, — мы исходим также не из существующих только на словах, мыслимых, воображаемых, представляемых людей, чтобы от них прийти к подлинным людям; для нас исходной точкой являются действительно деятельные люди, и из их действительного жизненного процесса мы выводим также и развитие идеологических отражений и отзвуков этого жизненного процесса. Даже туманные образования в мозгу людей, и те являются необходимыми продуктами, своего рода испарениями их материального жизненного процесса, который может быть установлен эмпирически и который связан с материальными предпосылками. Таким образом, мораль, религия, метафизика и прочие виды идеологии и соответствующие им формы сознания утрачивают видимость самостоятельности. У них нет истории, у них нет развития; люди, развивающие свое материальное производство и свое материальное общение, изменяют вместе с этой своей действительностью также свое мышление и продукты своего мышления. Не сознание определяет жизнь, а жизнь определяет сознание...

Там, где прекращается спекулятивное мышление, — перед лицом действительной жизни, — там как раз и начинается действительная положительная наука, изображение практической деятельности, практического процесса развития людей» [1].

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 25, 26.

Конечно, нельзя вульгарно и механически применять это специальное положение марксизма. Маркс, например, особенно подчеркивал, что в течение длительных исторических периодов будет сохраняться *«неодинаковое отношение развития материального производства, например, к художественному производству»* [1], а Энгельс горячо полемизировал в своих поздних письмах против «удивительной путаницы», которая возникала благодаря вульгарному догматическому восприятию этого марксистского положения [2]. Тем не менее нельзя и отходить от данных принципов.

Когда Маркс и Энгельс весьма энергично подчеркивают объективную, практическую направленность всякого идеологического и духовного явления, то это, разумеется, справедливо также и для искусства и эстетического восприятия вообще. И даже вдвойне справедливо как в отношении того общего, что имеется у искусства и эстетического восприятия с другими формами общественного сознания, так и того особенного, специфического в области искусства, что отличает его от других форм общественного сознания. Как будет показано ниже, обе эти стороны имеют свои корни в практическом, материальном процессе жизни людей, связанном с материальными предпосылками.

МАРКС, ЭНГЕЛЬС И ЛЕНИН КАК ЛИТЕРАТУРНЫЕ КРИТИКИ

Для того чтобы показать на основе работ Маркса, Энгельса и Ленина, как в процессе практической деятельности изменяется мышление людей и его продукты, и сделать отсюда выводы для эстетики, необходимо было бы проанализировать все труды основоположников марксизма-ленинизма. Однако среди этих произведений особенный интерес представляет большое число критических высказываний и замечаний самого различного характера об искусстве и литературе. Ведя критическую полемику по актуальным вопросам литературы и искусства, основоположники марксизма, которые всегда были

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 736.
[2] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма, стр. 424.

противниками абстрактной, отвлеченной теории, чувствовали острую необходимость изложить свои эстетические взгляды. Хотя высказывания по этому вопросу содержатся во многих местах их произведений, они тем не менее являются составной частью единой концепции.

Прежде всего необходимо указать на следующие работы, письма и высказывания, имеющие особенно большое значение для формирования социалистического и реалистического искусства и литературы в Германии и России: статья К. Маркса «Критические заметки к статье «Пруссака» «Король прусский и социальная реформа»[1], направленная против Арнольда Руге, в которой Маркс дает блестящую характеристику зарождающейся литературы революционного немецкого пролетариата; серия статей Ф. Энгельса «Быстрые успехи коммунизма в Германии»[2], где он настойчиво обращает внимание на роль пролетариата в социалистическом искусстве, а также основательная критика романа Эжена Сю «Парижские тайны», составляющая значительную часть совместной работы Маркса и Энгельса «Святое семейство»[3]. (Критика Сю и его младогегельянского апологета Шелига-Цыхлинского, являющаяся важной частью философско-политической полемики основоположников марксизма с младогегельянством, принадлежит Марксу.)

Важнейшим участком работы Маркса и Энгельса в области литературной критики была в период до 1848 года острая борьба против мелкобуржуазного «немецкого», или «истинного», социализма, основной удар которому нанес прежде всего Энгельс. Он не только разделался с «истинными социалистами», но и обосновал в связи с разработкой важнейших проблем марксистской теории литературы объективные условия и пролетарские революционные основы подлинной социалистической литературы. Эта полемика велась не только в таких известных критических очерках, как «Немецкий социализм в стихах и прозе»[4], и в статьях в «Deutsche-Brüsseler-Zeitung» («Немецкая брюссельская газета»), но также и во втором томе «Немецкой идеологии»[5],

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 430—448.
[2] См. там же, т. 2, стр. 518—531.
[3] См. там же, т. 2, стр. 60—84, 179—228.
[4] Там же, т. 4, стр. 208—248.
[5] Там же, т. 3, стр. 455—544.

Свое завершение эта борьба нашла в третьей главе «Манифеста Коммунистической партии»[1]. К этому же периоду относится уничтожающая критика Марксом Гейнцена[2].

В революционный период 1848—1849 годов Маркс и Энгельс, естественно, не могли уделять много времени литературной критике. Тем не менее ряд их полемических выступлений против Вильгельма Йордана, литератора домартовского периода и тогдашнего депутата франкфуртского Национального собрания, имеет немалое значение для литературной критики и теории[3].

Обзор этого первого периода революционной литературно-критической борьбы не был бы полным без упоминания тех важных источников (письма, исследования и т. п.), которые свидетельствуют об отношении Маркса и Энгельса к Г. Гейне, Г. Гервегу, Веерту и Фрейлиграту.

В 1850 году Маркс и Энгельс возобновили свои регулярные литературно-критические выступления в журнале «Neue Rheinische Zeitung. Politisch-ökonomische Revue» («Новая Рейнская газета. Политико-экономическое обозрение»). Особый интерес для нашей темы представляют их рецензии на произведения Георга Фридриха Даумера[4], Томаса Карлейля[5], Адольфа Шеню и Люсьена Делаод[6].

Важное значение во всей литературно-критической деятельности Маркса и Энгельса имеет их полемическая переписка с Фердинандом Лассалем по поводу его пьесы «Франц фон Зикинген» (март — май 1859 года)[7]. В этих письмах не только содержится в зародыше вся последующая полемика с лассальянством, в них впервые с большой глубиной и четкостью ставятся проблемы реализма как художественного метода социалистической литературы.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 448—457.
[2] Там же, стр. 291—321.
[3] Там же, т. 5, стр. 363—369.
[4] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 7, стр. 208—213.
[5] См. там же, стр. 268—279.
[6] См. там же, стр. 280—294.
[7] См. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», изд-во «Искусство», М., 1957, т. I, стр. 15—52.

К тому же периоду (1860 год) относятся — в связи с аферой Фогта[1] — полемические высказывания Маркса в его письмах к поэту Фердинанду Фрейлиграту, отошедшему от коммунистического движения[2]. Здесь также затрагиваются проблемы литературной критики и рассматриваются некоторые важные вопросы литературной теории.

В более поздний период Маркс и Энгельс меньше уделяли внимания критике буржуазной литературы в Германии, но и тогда они отмечали пошлость, поверхностность, отсутствие мысли, многословие и плагиат немецкого буржуазного романа[3]. В то же время в своих письмах основоположники марксизма поддерживали зачатки новой, социалистической литературы в Германии и Англии, содействовали ее становлению. Следует упомянуть их письма к Минне Каутской, особенно широко известное письмо Энгельса о романе «Старые и новые»[4], письмо Энгельса Маргарите Гаркнесс о ее романе «Городская девушка»[5], далее ряд писем Энгельса в период «закона о социалистах» к лидерам немецкого рабочего движения, а также письма Энгельса по поводу большого литературно-исторического труда Ф. Меринга «Легенда о Лессинге»[6]. Из так называемых поздних писем Энгельса, в которых содержатся некоторые высказывания относительно положения и роли литературы и искусства в общественной жизни, особенное значение имеет письмо к Паулю Эрнсту, где речь идет главным образом о творчестве Ибсена[7].

Известное письмо Энгельса мисс Гаркнесс, в котором дается классическое определение реализма в романе, подводит в некоторой мере итог всей литературно-критической деятельности основателей научного социализма. «Революционный отпор рабочего класса угнетающей его среде, его судорожные попытки, полусознательные или сознательные, добиться своих человеческих

---

[1] См. стр. 60—62 данной работы.

[2] F. Mehring, Freiligrath und Marx in ihrem Briefwechsel. Ergänzungshefte zur Neuen Zeit, № 12, 12 April, 1912.

[3] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 13, стр. 490.

[4] См. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 7—10.

[5] См. там же, стр. 10—12.

[6] См. H. Koch, Franz Mehrings Beitrag zur marxistischen Literaturtheorie, Berlin, 1959, S. 322—331.

[7] См. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 123—126.

прав вписаны в историю и должны поэтому занять своё место в области реализма»[1] — подчеркивает Ф. Энгельс в этом письме.

Огромное значение имеет литературно-критическая деятельность Владимира Ильича Ленина.

Прежде всего необходимо сказать об отношениях между В. И. Лениным и М. Горьким, поскольку они свидетельствуют о чрезвычайно глубоком влиянии идей и взглядов В. И. Ленина на титана мировой литературы — Максима Горького. Эти отношения показывают сложную «борьбу» Ленина «за Горького», которая во многом способствовала тому, что Горький вошел в мировую литературу как наиболее крупный и самый значительный писатель социалистического реализма. Во влиянии В. И. Ленина на М. Горького *практически* проявлялась животворная сила коммунистических идей, способствующих развитию и прогрессу мировой литературы. Самым важным научным источником, раскрывающим отношения между Лениным и Горьким, являются многочисленные письма В. И. Ленина к великому пролетарскому писателю[2].

Ряд важных документов свидетельствует о заботе, которую В. И. Ленин проявлял к пролетарским писателям, особенно к А. С. Серафимовичу и Демьяну Бедному. Другие источники позволяют сделать интересные выводы о взглядах В. И. Ленина на творчество современных ему буржуазных и социалистических русских писателей, в том числе и Владимира Маяковского.

Совершенно особое место в истории марксистско-ленинской литературной критики занимают статьи В. И. Ленина о Льве Толстом[3]. Они представляют собой один из классических примеров той связи литературной критики с партийной работой, за которую В. И. Ленин страстно выступал в письме к Максиму Горькому[4]. В этих статьях во всем величии и разносто-

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 11.

[2] 21 письмо В. И. Ленина А. М. Горькому приводится в книге «Ленин о культуре и искусстве». См. также: В. И. Ленин и А. М. Горький, Письма, воспоминания, документы, изд-во АН СССР, 1961.

[3] См. В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 20, стр. 19—24, 38—41, 70—71, 90—95, 100—104.

[4] «Ох, несть добра в особых, длинных литературно-критических статьях — рассыпающихся по разным полупартийным и внепартий-

рОнности видна политико-воспитательная функция марксистско-ленинской критики в деле формирования пролетарского сознания. В. И. Ленин не только ставит ряд важных эстетических проблем, он дает также глубокий анализ значения Толстого в истории литературы.

В своем произведении «Что делать?» В. И. Ленин пишет: «Сознание рабочих масс не может быть истинно классовым сознанием, если рабочие на конкретных и притом непременно злободневных (актуальных) политических фактах и событиях не научатся наблюдать *каждый* из других общественных классов во *всех* проявлениях умственной, нравственной и политической жизни этих классов; — не научатся применять на практике материалистический анализ и материалистическую оценку *всех* сторон деятельности и жизни *всех* классов, слоев и групп населения»[1]. Это основное требование к идеологической работе партии справедливо также и сегодня. Само собой разумеется, что данное требование имеет большое значение для литературно-критической работы: ведь любое литературное произведение в той или иной мере является отражением — верным или искаженным — моральной, интеллектуальной и в конечном счете также политической жизни определенных классов, слоев и групп населения. Непревзойденные работы В. И. Ленина о Толстом показывают, как нужно и в этом случае связывать «литературную критику с партийной работой». В трудах В. И. Ленина литературно-критический и политический анализ сливаются в неразрывном единстве с призывом к пролетарскому действию.

Это относится не только к статьям В. И. Ленина о Толстом, о котором он однажды сказал, что «до этого графа в русской литературе подлинного мужика не

ным журналам! Лучше бы нам попробовать сделать шаг дальше от этой интеллигентской старой, барской замашки, сиречь связать и литературную критику *теснее* с партийной работой, с руководством партией...

Большие литературно-критические работы — в книги, частью в журналы.

Систематические статьи, периодические, в концерте политической газеты, в связи с партийной работой... скажите, есть у Вас охота к этому или нет?» (В. И. Ленин, Соч., т. 34, стр. 332).

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 6, стр. 69.

было»[1], но и к его работам, критикующим буржуазную реакционную литературу и публицистику. Следует указать на некоторые из них, имеющие особое значение для развития марксистско-ленинской эстетической мысли. К ним относятся, например, статья «Памяти графа Гейдена»[2], о которой мы подробно будем говорить позднее, а также статья «О „Вехах"»[3], представляющая собой блестящую литературно-критическую защиту русской демократии и ее революционных традиций от потока «реакционных помоев, вылитых на демократию»[4]. Необходимо далее упомянуть критическую статью Ленина о литературной биографии миллионера-издателя А. С. Суворина[5], отметить энергичный отпор, данный Владимиром Ильичем «подновленному изданию «веховщины»[6] и его статью «Капитализм и печать»[7]. Все эти работы являются составной частью общей борьбы большевиков в период столыпинской реакции и нового революционного подъема 1910—1914 годов.

После Великой Октябрьской социалистической революции В. И. Ленин продолжал эту линию и тактику литературно-критической борьбы против реакционеров, например в своей иронической рецензии на книгу рассказов «озлобленного почти до умопомрачения белогвардейца Аркадия Аверченко»[8].

В письмах к Горькому, Серафимовичу, Демьяну Бедному и другим писателям, в статьях и рецензиях В. И. Ленин вел постоянную активную борьбу за создание социалистической литературы и искусства. Все эти работы полностью отвечают требованию В. И. Ленина показать «во всем его величии и во всей его прелести наш демократический и социалистический идеал»[9], мысли о том, чтобы литературное дело стало *«частью* общепролетарского дела, «„колесиком и винтиком" одного-единого, великого социал-демократического меха-

---

[1] «Ленин о культуре и искусстве», стр. 516.
[2] См. В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 16, стр. 37—45.
[3] См. там же, т. 19, стр. 167—175.
[4] Там же, стр. 173.
[5] См. там же, т. 22, стр. 43—44.
[6] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 22, стр. 82—93.
[7] См. там же, т. 25, стр. 5—8.
[8] В. И. Ленин, Соч., т. 33, стр. 101.
[9] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 103.

низма»[1]. Следует указать также на статью В. И. Ленина «О журнале „Свобода"», в которой показывается роль и характер действительно популярной литературы[2], статью, посвященную памяти автора «Интернационала» Эжена Потье[3], статью «Развитие рабочих хоров в Германии»[4], ленинские отзывы о романах Анри Барбюса «В огне» и «Ясность»[5] и предисловие к книге Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир»[6].

Владимир Ильич Ленин, так же как Маркс и Энгельс, сделал громадный вклад в разработку политико-идеологических, эстетических и методологических основ марксистской литературной критики. Основоположники марксизма-ленинизма, действуя в конкретных исторических условиях, всеми силами пролагали путь социалистической литературе и искусству.

Мы ограничились лишь общим кратким обзором литературно-критических работ основоположников марксизма. Подробный анализ исторического развития литературно-критической деятельности Маркса, Энгельса и Ленина должен стать темой специального труда.

Эстетические воззрения Маркса, Энгельса и Ленина основываются на глубоком знании мировой литературы и искусства. Об этом свидетельствуют их многочисленные высказывания о произведениях искусства, отдельных художниках, писателях, а также о целых периодах истории искусства, ссылки на литературные произведения и цитаты из них, которые можно найти почти в каждом из трудов основоположников марксизма. Обширная переписка Маркса, Энгельса и Ленина также показывает, что они повседневно и глубоко изучали сокровища художественной литературы и искусства. Многие личные воспоминания о великих учителях научного социализма дополняют и завершают эту картину.

При первом же сопоставлении с действительностью полностью исчезает образ теоретика, далекого от искусства, чуждого любви к нему, образ, который столь охотно любят рисовать враги научного социализма. Он

---

1 В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 101.
2 См. там же, т. 5, стр. 358.
3 См. там же, т. 22, стр. 273—274.
4 См. там же, стр. 275—276.
5 См. там же, т. 39, стр. 106, 116.
6 См. там же, т. 40, стр. 48.

оказывается плодом фантазии, порожденным ненавистью, а возможно, и завистью. В течение двух третей XIX и первой четверти XX столетия можно было найти немногих людей, которые бы так хорошо знали литературу и искусство, как Маркс, Энгельс и Ленин. Никто так хорошо не понимал историческое развитие, прошлое и будущее литературы и искусства, как основоположники марксизма.

Глава вторая

ОСНОВОПОЛОЖНИКИ МАРКСИЗМА-ЛЕНИНИЗМА И ИСКУССТВО

ОНИ ЛЮБИЛИ И ЗНАЛИ МИР ИСКУССТВА

Маркс, Энгельс и Ленин страстно любили художественную литературу и искусство, великолепно знали их историю.

У Поля Лафарга мы можем прочесть о характере отдыха Маркса, о его «творческих паузах»: «Отдыхом ему служило только шаганье взад и вперед по комнате: от дверей до окна была вытоптана на ковре полоска, которая резко выделялась, точно тропинка на лугу. По временам Маркс ложился на диван и читал романы, причем иногда начинал сразу несколько книг, читая их попеременно. Подобно Дарвину, он был большим любителем романов. Маркс любил преимущественно романы XVIII столетия, и особенно Филдинга; из позднейших писателей ему больше всего нравились Поль де Кок, Чарлз Левер, Александр Дюма-отец и Вальтер Скотт, роман которого «Пуритане» («Old Mortality») он считал образцовым произведением. Он проявлял особенный интерес к рассказам, богатым приключениями и юмористическим элементом.

Выше всех романистов он ставил Сервантеса и Бальзака; в «Дон Кихоте» он видел эпос вымиравшего рыцарства, добродетели которого в только что народившемся мире буржуазии стали чудачествами и вызывали насмешки. Бальзака он ставил так высоко, что собирался написать исследование о его крупнейшем произведении «Человеческая комедия», как только окончит свое сочинение по политической экономии» [1].

В своих «Воспоминаниях о Ленине» Надежда Константиновна Крупская рисует живую картину глубоко-

[1] «Воспоминания о Марксе и Энгельсе», Госполитиздат, 1956, стр. 64—65.

го понимания Владимиром Ильичем литературы и искусства.

В книге описывается случай посещения Лениным Инессы Арманд. «Инесса была хорошая музыкантша, сагитировала сходить всех на концерты Бетховена, сама очень хорошо играла многие вещи Бетховена. Ильич особенно любил «Sonate pathetique», просил ее постоянно играть, — он любил музыку» [1]. Горький также говорит о большой любви Ленина к музыке Бетховена, особенно к «Apassionata», о которой Ленин, по свидетельству Горького, отзывался так: «Ничего не знаю лучше «Apassionata», готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!» [2]

Почти во всех воспоминаниях о Ленине говорится о его большой любви к музыке и пению. Мария Эссен рассказывает, что она не встречала более жизнерадостных людей, чем Ленин. Он особенно любил, когда пели хором. Начинали обычно с революционных песен: «Интернационала», «Марсельезы», «Варшавянки» и других. С большим чувством пели «Замучен тяжелой неволей» и «На старом кургане в широкой степи». Особенно любил Владимир Ильич чудесные сибирские песни «Ревела буря», «Славное море, священный Байкал» и песню о Степане Разине. Очень нравился Владимиру Ильичу куплет, дописанный М. С. Ольминским к «Дубинушке», слушал он с удовольствием и многие другие песни и романсы [3].

Ленин любил живопись, охотно посещал картинные галереи, забрал как-то у Воровского иллюстрированные характеристики разных художников и подолгу по вечерам читал и рассматривал приложенные картины [4].

Особенно хорошо знал В. И. Ленин художественную литературу. Надежда Константиновна Крупская писала из эмиграции матери Владимира Ильича: «Володя чуть не наизусть выучил Надсона и Некрасова, разрозненный томик «Анны Карениной» перечитывал в сотый раз. Мы беллетристику нашу (ничтожную часть того, что

---

[1] «Ленин о культуре и искусстве», стр. 504.
[2] Там же, стр. 517.
[3] См. «Воспоминания о Ленине», Госполитиздат, т. 1, 1956, стр. 250.
[4] «Ленин с культуре и искусстве», стр. 504.

было в Питере) оставили в Париже, а тут негде достать русской книжки. Иногда с завистью читаем объявления букинистов о 28 томах Успенского, 10 томах Пушкина и пр., и пр.»[1] В ссылке книги Лермонтова, Пушкина и Некрасова лежали около кровати Владимира Ильича, рядом с Гегелем, и он часто перечитывал их по вечерам. Любил В. И. Ленин и роман Чернышевского «Что делать?» В сибирской ссылке у Ленина был также «Фауст» Гёте на немецком языке и томик стихов Гейне.

Возвратясь в Москву, Владимир Ильич смотрел в театре «Извозчика Геншеля» Гауптмана, который ему очень понравился. Во время первой эмиграции в Мюнхене он прочел с большим интересом роман Поленца «Крестьянин». Из французской литературы, с которой Ленин познакомился ближе во время второй эмиграции — в Женеве и Париже, — особенное впечатление произвели на него стихи Виктора Гюго «Châtiments», в которых наряду с наивной напыщенностью чувствовалось все же веяние революции 1848 года. Во время первой мировой войны Владимир Ильич увлекался книжкой Барбюса «В огне», придавая ей громадное значение. «Эта книжка была так созвучна с его тогдашним настроением», — рассказывает Надежда Константиновна Крупская[2].

К одному из самых тяжелых периодов советской власти — лету 1921 года, — когда под руководством Ленина осуществлялся обоснованный им переход от военного коммунизма к нэпу, относится сохранившаяся записка, наглядно свидетельствующая о глубокой любви Ленина к литературе и искусству. В записке говорилось: «...Попросите библиотекаршу достать мне на время *Гейне*, томика 2 стихов и *Гете*, Фауст, обе по-немецки, лучше бы малого формата»[3].

О последних днях В. И. Ленина его спутница жизни Надежда Константиновна Крупская рассказывает: «Последние месяцы жизни Ильича. По его указанию я читала ему беллетристику, к вечеру обычно. Читала Щедрина, читала «Мои университеты» Горького. Кроме того он любил слушать стихи, особенно Демьяна Бедного...

[1] «Ленин о культуре и искусстве», стр. 504.
[2] Там же, стр. 507.
[3] Там же, стр. 494.

Читаешь ему, бывало, стихи, а он смотрит задумчиво в окно на заходящее солнце. Помню стихи, кончающиеся словами: «Никогда, никогда коммунары не станут рабами».

Читаешь, точно клятву Ильичу повторяешь, — никогда, никогда не отдадим ни одного завоевания революции...

За два дня до его смерти читала я ему вечером рассказ Джека Лондона — он и сейчас лежит на столе в его комнате — «Любовь к жизни»[1].

Можно только удивляться объему и глубине литературных познаний основоположников марксизма-ленинизма, составлявших часть их универсального образования.

Они занимались изучением древнейших культур человечества, а также литературой Востока. В «Капитале» Маркс говорит о гигантских сооружениях древних азиатов, египтян, этрусков и т. д., в которых в колоссальном масштабе проявилась простая кооперация. Маркс указывает на староассирийские и египетские коллекции в Лондоне и других столицах, которые служат для нас свидетельством этих кооперативных процессов труда[2]. В своих подготовительных работах к главному экономическому труду Маркс неоднократно ссылается на «Книгу законов Ману» (по индийскому мифу, он был родоначальником человечества) — самый древний индийский свод законов[3]. Маркс познакомил своих детей с миром восточных сказок, охотно читая им из книги «Тысяча и одна ночь»[4].

Большой интерес проявлял к Востоку Энгельс, и этот интерес еще больше усилился в связи с Крымской войной. Фридрих Энгельс занимался персидским языком, для изучения которого он «положил себе срок максимум в три недели»[5]. «Впрочем, довольно приятно, — писал он Марксу, — читать старого непутевого Хафиза в оригинале, который звучит совсем неплохо»[6]... Тем не менее Энгельс не смог увлечься чрезмерным богат-

---

[1] «Ленин о культуре и искусстве», стр. 508.
[2] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 345.
[3] См. K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 97, 100, 901.
[4] «Воспоминания о Марксе и Энгельсе», стр. 258.
[5] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 28, стр. 223.
[6] Там же.

ством образов персидской прозы в сборниках Мирхонда. Маркс был знаком с персидской лирикой по переводам Фридриха Рюккерта, искусством языка которого он восторгался. Особенно нравились ему «Макамы Харири» [1].

Маркс, Энгельс и Ленин были большими знатоками античной, греческой и римской мифологии и нередко приводили в своих самых различных научных трудах образы богов и героев; любили они и античную литературу, искусство. Воспоминания об основоположниках марксизма и в первую очередь их произведения свидетельствуют о том, что они считали себя наследниками идей античного гуманизма. Достаточно указать лишь на некоторые страницы из трудов Карла Маркса, чтобы понять, как высоко ценил он значение этой важной ступени развития мировой культуры. «И почему, — писал он, — детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень?» [2] С юношеских лет Карл Маркс в совершенстве владел греческим и латинским языками. Свою докторскую диссертацию Маркс посвятил теме античной культуры — «Различие между натурфилософией Демокрита и натурфилософией Эпикура». В ней он уже более обстоятельно говорит об античном искусстве и литературе: «Сами философы являются живыми образами, живыми художественными произведениями, и народ видит, как они возникают из него самого в пластическом величии» [3], о великолепном образе эсхиловского Прометея и его гордом заявлении: «По правде, всех богов я ненавижу», в котором молодой Маркс видит собственное признание философии, направленной против всех небесных и земных богов [4], о «смелой, громовой песне Лукреция» [5]. Занятия греческой и римской литературой всегда были для Маркса источником подлинного отдыха и удовольствия. Лафарг подтверждает, что Маркс ежегодно перечитывал Эсхила в греческом оригинале. Наряду с Шекспиром он считал его величайшим

---

[1] См. «Воспоминания о Марксе и Энгельсе», стр. 291.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 737.
[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 133.
[4] См. там же, стр. 24.
[5] См. там же, стр. 169.

драматическим гением человечества. Эсхил был одним из тех писателей, которых Маркс называл своими любимыми.

Маркс обстоятельно изучал классическую греческую литературу при подготовке своего главного экономического труда и других экономических работ. Он делал выписки из большинства известных классических писателей древности, цитировал их или же ссылался на них. Маркс исследовал эпос Гомера, стихи Гесиода, цитировал Архилоха, интересовался законодательством Солона. Маркс изучал Гераклита, ссылался на «Прометея» Эсхила, выписывал строфы из Пиндара, «Антигоны» Софокла, указывал на «Эдипа». Маркс ссылался на Еврипида, «Историю Пелопоннесской войны» Фукидида и «Плутуса» Аристофана. Он привлекал сочинения Исократа и неоднократно обращался к труду Ксенофонта «О налогах». Платон и Аристотель принадлежали к его постоянным источникам, реже Эпикур. Часто он использовал «Застольные беседы ученых мужей» Атенея. Маркс читал поэму об аргонавтах Аполлония Родосского, он цитировал эпиграмматика Антипатра, географа Страбона, упоминал Лукиана.

Так же обстояло дело и с латинскими источниками, которые Маркс всегда широко использовал. Все это подтверждает, насколько прав был Меринг, говоря, что Маркс готов был изгнать бичом из храма те жалкие торгашеские души, которые хотели восстановить рабочих против античной культуры[1]. Одним из самых значительных литературных памятников человечества является библия. Атеисты Маркс и Энгельс, как показывают их труды, в совершенстве знали библию. Характеризуя те или иные образы и ситуации, они часто ссылались на библию, широко используя цитаты из классического перевода библии, сделанного Лютером.

Не менее глубоко знали основоположники марксизма всю средневековую литературу, о чем еще будет сказано в этой главе. Велика была их любовь к выдающимся реалистам европейского Возрождения. Особенную склонность проявляли они к первому провозвестнику Возрождения, о котором Энгельс писал: «Конец фео-

---

[1] См. Ф. Меринг, Карл Маркс. История его жизни, Госполитиздат, 1957, стр. 525.

дальнего средневековья, начало современной капиталистической эры отмечены колоссальной фигурой. Это — итальянец Данте, последний поэт средневековья и вместе с тем первый поэт нового времени»[1]. Маркс «декламировал длинные отрывки из «Божественной комедии», которую знал наизусть почти целиком», — вспоминал Вильгельм Либкнехт[2].

Наряду с итальянской Маркс знал и любил испанскую литературу. Испанский «воинствующий пролетарий» Ансельмо Лоренцо, делегат Лондонской конференции I Интернационала, оставил воспоминания о своем посещении Маркса. Маркс говорил о старом испанском театре, историю и развитие которого он постиг в совершенстве. Кальдерон, Лопе де Вега, Тирсо де Молина — эти великие мастера, по его мнению, не только испанского, но и европейского театра — были охарактеризованы Марксом в сжатых и, по мнению Лоренцо, безошибочных суждениях. Ансельмо Лоренцо вспоминает, что Маркс восхищался гениальным образом Ламанчского идальго[3]. И действительно, вряд ли был какой-либо другой образ во всемирной литературе, который столь часто использовался Марксом, Энгельсом и Лениным для полемической характеристики их противников, как Рыцарь Печального Образа и его оруженосец Санчо Панса. Сервантес с его бессмертным «хитроумным идальго Дон Кихотом Ламанчским» и новеллами был тем писателем, которого часто цитировали основоположники марксизма-ленинизма.

Из великих португальских писателей Марксу и Энгельсу был известен в первую очередь Луис Камоэнс, из «Лузиад» которого они приводили большие цитаты в «Немецкой идеологии»[4].

Невозможно перечислить всех писателей английской литературы, имена которых мы находим в произведениях Маркса и Энгельса.

Особую любовь основоположники марксизма-ленинизма питали к Шекспиру. Маркс и Энгельс постоянно ссылались на него; В. И. Ленин также часто цитировал

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 22, стр. 382.
[2] См. «Воспоминания о Марксе», стр. 115.
[3] См. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 2, стр. 602—603.
[4] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 430.

Шекспира. В доме Маркса господствовал «настоящий культ Шекспира». Его произведения «были настольной книгой в нашем доме»[1], вспоминала дочь Маркса Элеонора. Лафарг рассказывает о Марксе: «Шекспира, которого он особенно любил, он изучал специально. Он знал его самых незначительных персонажей... Когда после 1848 года Маркс задумал усовершенствоваться в английском языке, на котором он еще раньше умел читать, он стал собирать и приводить в систему все своеобразные шекспировские выражения»[2]. Вильгельм Либкнехт также рассказывал о том, как во время прогулок с семьей Маркс читал сцены из Шекспира, причем его жена, превосходный знаток Шекспира, часто сменяла его[3].

Энгельс тоже глубоко чтил великого британца. Когда Родерих Бенедикс пытался преуменьшить влияние Шекспира на немецкую литературу, разгневанный Энгельс писал в 1873 году Марксу: «Негодяй Родерих Бенедикс издал дурно пахнущую толстую книгу о «шекспиромании»[4], в которой он подробно доказывает, что Ш[експир] не может равняться с нашими великими поэтами и даже с поэтами нового времени. По-видимому, Ш[експира] надо просто сбросить с его пьедестала, чтобы на его место поставить толстозадого Р. Бенедикса. В одном только первом акте «Merry wives» [«Виндзорских кумушек»] больше жизни и движения, чем во всей немецкой литературе; один только Лаунс со своей собакой Крабом больше стоит, чем все немецкие комедии вместе взятые»[5].

Мы уже упоминали, что Ленин любил некоторые произведения французской литературы и восхищался ими. Маркс и Энгельс также глубоко знали французскую литературу. К ним обоим относятся слова, сказанные Ф. Мерингом в биографии Карла Маркса: «Из французов Маркс очень высоко ставил Дидро; «Племянника Рамо» он считал исключительно образцовым

[1] См. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 2, стр. 591.
[2] Там же, стр. 581, 582.
[3] См. там же, стр. 589—590.
[4] Имеется в виду книга R. Benedix, Die Shakespearomanie zur Abwehr, Stuttgart, 1873. Книга направлена против шекспировского влияния на немецкую драму. — *Ред.*
[5] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 363.

произведением. Его любовь распространялась на всю французскую литературу эпохи Просвещения XVIII века. Про эту литературу Энгельс сказал однажды, что в ней французский дух достиг своего высшего совершенства и по форме и по содержанию. По своему содержанию, если принять во внимание тогдашнее состояние науки, она стоит и теперь бесконечно высоко, а такое изящество формы никогда уже больше не было достигнуто. Соответственно с этим Маркс отвергал французских романтиков. Так не любил он Шатобриана за его мнимую глубину, византийские преувеличения, за сентиментальничание — словом, за его беспримерное литературное шарлатанство»[1]. Выше всех французских писателей XIX века Маркс и Энгельс ставили Бальзака.

Излишне говорить о великолепных познаниях основоположников марксизма-ленинизма в области немецкой литературы. Они знали даже третьестепенных ее представителей до раннего средневековья. Как и В. И. Ленин, Маркс и Энгельс высоко ценили Гёте и Гейне. Ниже мы еще не раз будем иметь возможность коснуться самых различных высказываний основоположников марксизма о немецкой литературе.

Маркс и Энгельс питали большую любовь к русской литературе, которую оба они читали в оригинале. Марксу было уже 50 лет, когда он принялся за изучение русского языка. Лафарг рассказывает, что уже через какие-нибудь полгода Маркс настолько овладел этим языком, что мог с удовольствием читать русских поэтов и прозаиков, из которых особенно ценил Пушкина, Гоголя и Щедрина[2]. Маркс восхищался поэзией Лермонтова и произведениями Тургенева[3]. Особенное впечатление произвел на него один из самых древних литературных памятников русского народа — «Слово о полку Игореве»[4].

Фридрих Энгельс еще в 1852 году изучил русский язык. Особенно хорошо знал он русскую литературу XIX столетия. Энгельс высоко ценил русский язык, поскольку он имеет «все преимущества немецкого без его

---

[1] Ф. Меринг, Карл Маркс. История его жизни, стр. 526.
[2] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 2, стр. 583.
[3] См. там же, стр. 595.
[4] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 29, стр. 16—17.

ужасной грубости»[1]. Он приветствовал изучение немецкими социалистами прекрасного русского языка, «который всемерно заслуживает изучения сам по себе, как один из самых сильных и самых богатых из живых языков, и ради раскрываемой им литературы»[2]. Любимым русским поэтом Энгельса был Пушкин. Ф. М. Кравчинская, жена известного народника Степняка, рассказывает, что Энгельс любил цитировать следующие строфы из «Евгения Онегина», блестящая ирония которых полностью соответствовала его вкусу:

V

Мы все учились понемногу,
Чему-нибудь и как-нибудь,
Так воспитаньем, слава богу,
У нас немудрено блеснуть.
Онегин был, по мненью многих
(Судей решительных и строгих),
Ученый малый, но педант.
Имел он счастливый талант
Без принужденья в разговоре
Коснуться до всего слегка,
С ученым видом знатока
Хранить молчанье в важном споре
И возбуждать улыбку дам
Огнем нежданных эпиграмм.

VI

Латынь из моды вышла ныне:
Так, если правду вам сказать,
Он знал довольно по-латыни,
Чтоб эпиграфы разбирать,
Потолковать об Ювенале,
В конце письма поставить vale,
Да помнил, хоть не без греха,
Из Энеиды два стиха.
Он рыться не имел охоты
В хронологической пыли

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 532.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 18, стр. 526.

Бытописания земли;
Но дней минувших анекдоты,
От Ромула до наших дней,
Хранил он в памяти своей.

VII

Высокой страсти не имея
Для звуков жизни не щадить,
Не мог он ямба от хорея,
Как мы ни бились, отличить.
Бранил Гомера, Феокрита;
Зато читал Адама Смита
И был глубокий эконом,
То есть умел судить о том,
Как государство богатеет,
И чем живет, и почему
Не нужно золота ему,
Когда *простой продукт* имеет.
Отец понять его не мог
И земли отдавал в залог [1].

Последняя половина строфы особенно нравилась Энгельсу. Как и Маркс, он неоднократно цитировал ее [2]. Любовь Энгельса к «Евгению Онегину» была столь велика, что он переписал и перевел пятнадцать строф из этой поэмы [3].

Особенно широко отражено все богатство русской литературы в трудах В. И. Ленина. Установив три главных этапа русского освободительного движения в XIX и XX столетиях, в котором большое участие принимали писатели и художники, В. И. Ленин заложил тем самым основы марксистской истории русской литературы и искусства [4].

Начиная с Фонвизина и кончая Львом Толстым и Максимом Горьким, нет, пожалуй, ни одного значительного русского писателя, который не оставил бы в той

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 2, стр. 605—606.
[2] См. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 535—536.
[3] См. Е. А. Степанова, Фридрих Энгельс, Госполитиздат, 1956. На стр. 127 приводится факсимиле рукописи Ф. Энгельса с переводом на немецкий язык строф из «Евгения Онегина».
[4] См. В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 25, стр. 93—101.

или иной форме следа в трудах В. И. Ленина. В работах и письмах В. И. Ленина, а также в воспоминаниях о нем постоянно встречаются имена писателей, ссылки на их произведения. Наряду с большой плеядой критиков — революционных демократов (Белинский, Чернышевский, Добролюбов и Писарев) особенно часто упоминаются Пушкин, Лермонтов и Гоголь. Ленин использовал меткие сравнения и образы почти из 30 басен Крылова. В работах В. И. Ленина постоянно встречаются ссылки на великого народного поэта Некрасова, стихотворения которого В. И. Ленин любил цитировать. Часто упоминаются романы и повести Тургенева, «Обломов» Гончарова, драмы А. Н. Островского. Ленин ссылается почти на 30 произведений Салтыкова-Щедрина, начиная от «Господ Головлевых» и «Господ ташкентцев» и кончая его чудесными сатирическими сказками, такими, как, например, «Карась-идеалист» или «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил». В. И. Ленин упоминает многие произведения Глеба Успенского, он часто ссылается на Антона Павловича Чехова. Маркс, Энгельс и Ленин чувствовали себя многим обязанными одному и тому же человеку — Чернышевскому. Когда Маркс изучил русский язык, ему случайно попалась работа Чернышевского о Джоне Стюарте Милле и некоторые другие труды великого русского революционера, вызвавшие у него восхищение. Как сообщал Г. А. Лопатин, Маркс не раз говорил ему, что считает Чернышевского единственным действительно оригинальным мыслителем из всех современных экономистов, человеком, политическая смерть которого вследствие ссылки в Сибирь является потерей для ученого мира не только России, но и целой Европы [1]. В «Капитале» Чернышевский характеризуется как «великий русский ученый и критик», который мастерски выяснил банкротство буржуазной политической экономии [2]. Такие труды, как работы Чернышевского, «делают действительную честь России и доказывают, что ваша страна тоже начинает участвовать в общем движении нашего века» [3], — писал Маркс

---

[1] «Воспоминания о Марксе и Энгельсе», стр. 204—206.
[2] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 538.
[3] Там же, стр. 550.

на русском языке членам Комитета русской секции I Интернационала.

Энгельс, который подробно останавливается на политико-экономических взглядах Чернышевского в своем «Послесловии» к статье «Об общественных отношениях в России», называет Чернышевского великим мыслителем, «которому Россия обязана бесконечно многим»[1]. Его медленное убийство долголетней ссылкой «навеки останется позорным пятном на памяти Александра II «Освободителя»[2]. Энгельс называл Добролюбова и Чернышевского «двумя социалистическими Лессингами»[3].

В. И. Ленин впервые познакомился с трудами Чернышевского в Саратове через одного учителя, который распространял полулегальную литературу среди гимназистов и семинаристов[4]. С этого времени революционный демократ стал его любимым писателем. Особенно высоко ценил В. И. Ленин роман «Что делать?». Надежда Константиновна рассказывает, как внимательно читал он этот роман и какие тончайшие штрихи он в нем отметил. «Впрочем, он любил весь облик Чернышевского, и в его сибирском альбоме были две карточки этого писателя...»[5]

В более поздние годы В. И. Ленин отмечал, какое большое влияние оказал на него Чернышевский. Он подчеркивал, что Чернышевский его «всего глубоко перепахал», и в разговоре с Воровским и Гусевым сказал: «До знакомства с сочинениями Маркса, Энгельса, Плеханова главное, подавляющее влияние имел на меня только Чернышевский и началось оно с «Что делать?». Величайшая заслуга Чернышевского в том, что он не только показал, что всякий правильно думающий и действительно порядочный человек должен быть революционером, но и другое, еще более важное: каким должен быть революционер, каковы должны быть его правила, как к своей цели он должен идти, какими способами и средствами добиваться ее осуществления. Перед этой заслугой меркнут все его ошибки...»[6]

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 539.
[2] Там же.
[3] Там же, стр. 536.
[4] «Воспоминания о В. И. Ленине», стр. 61.
[5] «Ленин о культуре и искусстве», стр. 505.
[6] «Вопросы литературы», № 8, 1957, стр. 134.

Постоянное изучение основоположниками марксизма-ленинизма иностранных языков, которыми они занимались до самого преклонного возраста, обогащало их познания в области литературы и помогало удовлетворять присущий им живой интерес к литературным проблемам.

Лафарг рассказывает: «Маркс читал на всех европейских языках, а на трех — немецком, французском и английском — и писал так, что восхищал людей, знающих эти языки; он любил повторять фразу: «Иностранный язык есть оружие в жизненной борьбе».

Маркс обладал огромным лингвистическим талантом, который унаследовали также его дочери» [1].

Огромным талантом к языкам обладал и Энгельс; он непрерывно изучал языки и был основателем марксистского языкознания. Девятнадцатилетний Энгельс писал в шутку своему другу Вильгельму Греберу: «...in writing a polyglottic letter, J will take now the English language, ma no, il mio bello Italiano, dolce e soave, come il zefiro, con parole, somiglianti alle flori del più bel giardino, y el Español, lingua como el viento en los árboles, e o Portuguez, como as olas da mar em riba de flores e prados, et le Français, comme le murmure vîte d'un font, très amusant, en de hollandsche taal, gelijk den damp uijt eener pijp Tobak, zeer gemoedlijk» [2].

Изучение языков и их исследование стали для Фридриха Энгельса обязательным инструментом и любимым предметом его научной деятельности, наглядным выражением его интернациональных чувств, оружием в борьбе и не в последнюю очередь источником наслаждения сокровищами всемирной литературы.

Уже в юные годы Энгельс в совершенстве владел основными в то время европейскими языками, а также

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 2, стр. 583.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 293—294. [«...Так как я пишу многоязычное письмо, то теперь я перейду на английский язык (англ.), — или нет, на мой прекрасный итальянский, нежный и приятный, как зефир, со словами, подобными цветам прекраснейшего сада (итал.), и испанский, подобный ветру в деревьях (испан.), и португальский, подобный шуму моря у берега, украшенного цветами и лужайками (португ.), и французский, подобный быстрому журчанию милого ручейка (франц.), и голландский, подобный дыму табачной трубки, такой уютный (голл.)». — *Ред.*]

разумеется, греческим и латынью. Он читал в оригинал важнейшие литературные произведения всех европейских стран.

В первой половине пятидесятых годов Энгельс интенсивно занимался славянскими языками — русским, а также польским, чешским и сербским. Переписка между Марксом и Энгельсом наглядно показывает, насколько тесно была связана научная деятельность Энгельса в области изучения языков с исследованием древних литературных памятников славянских народов. Основоположники марксизма писали друг другу о древних героических чешских песнях, польских и сербских народных и свадебных песнях[1]. О занятиях Энгельса персидским языком уже говорилось выше.

Во второй половине пятидесятых годов Энгельс взялся за германские языки, которые он весьма интенсивно изучал вплоть до восьмидесятых годов. Когда Чарлз Дана выдвинул план издания энциклопедического словаря, для которого Маркс и Энгельс также должны были готовить статьи, Энгельс немедленно написал Марксу: «Было бы не вредно, если бы удалось заполучить и некоторые филологические разделы, как, например, германские наречия, средневерхненемецкую, староверхненемецкую и т. д. литературу (также и романские наречия, особенно провансальское)»[2]. В другом письме Марксу говорится: «Я теперь совсем увяз в Ульфиле[3]; надо же когда-нибудь покончить с проклятым готским языком, которым я до сих пор занимался лишь мимоходом. К своему удивлению, убеждаюсь, что знаю гораздо больше, чем думал; если получу еще какое-нибудь пособие, то рассчитываю вполне справиться с этим в две недели. Тогда перейду к древненорвежскому и англосаксонскому, которыми я тоже всегда владел недостаточно прочно»[4].

В связи с войной 1864 года Энгельс интенсивно начал заниматься изучением скандинавских языков, он засел за фризско-английско-ютландско-скандинавскую фи-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 29, стр. 23.

[2] Там же, стр. 102.

[3] Имеется в виду выполненный Ульфилой готский перевод библии — важнейший памятник готского языка. — *Ред.*

[4] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 29, стр. 406.

лологию и археологию, изучал сказки Гримма, германские героические саги, древнефризское право и т. д. Энгельс писал Марксу, что древненорвежская поэзия «чрезвычайно трудная вследствие умышленной туманности и многоименной мифологии» и он должен будет исключительно на это потратить четыре недели[1]. В этот же период Энгельс перевел стародатскую песню «Барин Тидман», которая в мае 1865 года была напечатана с краткими комментариями Энгельса в берлинском «Социал-демократе». Однако и до этого Энгельс уже довольно основательно занимался датской поэзией раннего средневековья[2].

Когда в Ирландии снова начались волнения, Энгельс занялся кельтско-ирландскими языками. В 1869 году в одном из его писем к Марксу говорится: «...Я более или менее основательно занимался голландско-фризскими языками и нашел там весьма интересные филологические вещи»[3].

Из переписки с Марксом видно, что Энгельс серьезно трудился над древнефризским и западнофризским языками и в то же время свободно владел старошотландским[4].

Работая в 80-х годах в области ранней немецкой истории, главной проблемой которой были вопросы земельных отношений и освобождения крестьян в Германии, Энгельс почувствовал необходимость снова вернуться к интенсивному изучению истории немецкого языка. Он исследовал ингевонские, искевонские и герминонские диалекты и еще раз занялся готским языком. Известная работа Энгельса «Франкский диалект» представляла собой существенный вклад в филологические исследования того времени[5]. Знаменитый немецкий германист профессор Фрингс по этому поводу писал, что уже сорок лет назад в поле зрения Энгельса находились вопросы, которые были выяснены им (Фрингсом) и его коллегами позднее в результате упорной повседневной работы на Рейне.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 31, стр. 109.
[2] См. там же, т. 30, стр. 52—53.
[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXIV, стр. 180.
[4] Там же, стр. 166, 168.
[5] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 19, стр. 518—546.

Уже в преклонном возрасте Энгельс изучил также болгарский и румынский языки. В его поздних письмах к Бернштейну и другим содержится ряд замечаний о поэзии народов Юго-Восточной Европы. Энгельс всегда считал народную поэзию важным и весьма ценным источником изучения национальных особенностей и специфических черт того народа, в гуще которого возникли эти песни, стихотворения или же героические эпопеи.

Познания В. И. Ленина в области языков были также необычайно велики. Кроме изученных еще в гимназии древних языков — церковно-славянского, греческого и латинского, — он уделял особое внимание немецкому, французскому и английскому языкам, на которых свободно читал и писал. Ленин, кроме того, говорил по-польски и по-итальянски, понимал чешский и шведский языки.

Насколько позволяло время, В. И. Ленин занимался также переводами. Во время своего пребывания в Самаре, например, он сделал превосходный перевод «Манифеста Коммунистической партии». Находясь в сибирской ссылке, Ленин вместе с Надеждой Константиновной Крупской занимался в целях заработка переводами с английского языка. Он просил прислать ему немецкие переводы романов Тургенева, чтобы по ним проверить свое знание немецкого языка[1].

ИСКУССТВО — ОДИН ИЗ ИСТОЧНИКОВ ПОЗНАНИЯ, ИЗМЕНЯЮЩЕГО МИР

Художественная литература являлась для основоположников марксизма-ленинизма важным источником познания, без которого едва ли можно было достичь такой разносторонности и богатства их научных трудов. Маркс, Энгельс и Ленин использовали всякую возможность, чтобы отметить высокую познавательную ценность реалистической литературы. Маркс писал, например, о современной ему блестящей плеяде романистов в Англии, чьи яркие и красноречивые книги раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем это сделали все профессиональные политики, публицисты и моралисты, вместе взятые. Диккенс, Теккерей, Шарлотта

[1] Н. К. Крупская, О Ленине, Госполитиздат, 1960, стр. 351.

Бронте и Элизабет Гаскелл изобразили все слои буржуазии, начиная с «весьма благородного» рантье и капиталиста, который считает, что заниматься каким-либо делом — вульгарно, и кончая мелким торговцем и клерком. И как они изобразили их! «Как людей, полных самонадеянности, лицемерия, деспотизма и невежества; а цивилизованный мир подтвердил этот приговор убийственной эпиграммой: «они раболепствуют перед теми, кто выше их, и ведут себя как тираны по отношению к тем, кто ниже их»[1].

Фридрих Энгельс высказывался подобным же образом об истории французского общества периода 1816—1848 годов, отображенной Бальзаком в его «Человеческой комедии». Бальзак, пишет Энгельс, «показывает, как последние остатки этого образцового для него общества либо постепенно гибли под натиском вульгарного выскочки, либо были им развращены. Супружеские измены великосветской дамы были лишь способом отстоять себя и вполне отвечали положению, отведенному ей в браке. Впоследствии она уступила место буржуазной женщине, приобретающей мужа для денег или нарядов; вокруг этой центральной картины Бальзак сосредоточивал всю историю французского общества, из которой я даже в смысле экономических деталей узнал больше (например, перераспределение реальной и личной собственности после революции), чем из книг всех специалистов — историков, экономистов, статистиков этого периода, вместе взятых»[2].

В. И. Ленин многократно отмечал громадное прогрессивное значение литературных произведений Толстого.

Насколько широко основоположники марксизма-ленинизма использовали труды мировой литературы в качестве источника познания, можно показать на примере труда Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства». В исторических разделах этой работы, касающихся греков и немцев, Энгельс, в значительной мере опираясь и в своих исследованиях, и в принципиальных выводах на литературные материалы, намного превзошел в этом отношении Моргана. На осно-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 10, стр. 648.
[2] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 11—12.

вании гомеровского эпоса Энгельс анализирует состояние производительных сил и всей организации общества Греции ее героического периода [1]. Он заимствует из эпоса Гомера важный материал о формах семьи в тогдашнюю эпоху [2]. Анализируя произведение Эсхила «Орестея», Энгельс исследует, как в нем с глубокой драматичностью отражается всемирно-исторический процесс отмирания материнского права, свойственного периоду первобытного общества [3]. Энгельс использует далее драму «Просительницы» этого великого греческого трагика. Энгельс ссылается на драмы Еврипида и комедии Аристофана, на любовную лирику Анакреона, Феокрита и Мосха, на «Дафниса и Хлою» Лонга, он указывает на произведения Лукиана из Самосаты, этого «Вольтера классической древности» [4].

Наряду с греческой Энгельс систематически изучал германскую и раннюю немецкую литературу, сочинения Тацита. Он привлекает перевод библии, сделанный Ульфилой [5], исследует «Старшую Эдду», особенно «Эгисдрекку», «Сагу об Инглингах» и «Völuspâ» («Вещание провидицы») [6] для того, чтобы, пользуясь историческими текстами, заклеймить полное «искажение первобытной эпохи в вагнеровском тексте «Нибелунгов». (Энгельс говорит о вагнеровских «богах сладострастия», которые «совсем по-современному придают своим любовным похождениям бо́льшую пикантность некоторой дозой кровосмесительства» [7].) Он анализирует «Песню о Хильдебранде» [8], «Песню о Нибелунгах» и эпос «Гудрун» [9] с точки зрения изображения семьи.

Наконец, в связи с рассмотрением индивидуальной половой любви Энгельс ссылается на провансальскую поэзию [10], высокое историческое значение которой он весьма красноречиво отметил еще в 1849 году. Энгельс констатирует, что южнофранцузская — провансальская —

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 21, стр. 33, 104—105.
[2] См. там же, стр. 66.
[3] Там же, стр. 65—66.
[4] Там же, т. 22, стр. 469.
[5] См. там же, т. 21, стр. 127.
[6] Там же, стр. 42, 137.
[7] Там же, стр. 42.
[8] Там же, стр. 135.
[9] Там же, стр. 80.
[10] Там же, стр. 72—73.

национальность в средние века стояла во главе европейского развития. «Она первая из всех наций нового времени выработала литературный язык. Ее поэзия служила тогда недостижимым образцом для всех романских народов, да и для немцев и англичан». Она «вызвала даже отблеск древнего эллинства среди глубочайшего средневековья»[1]. Цвет провансальской любовной поэзии составляют «альбы», по-немецки песни рассвета, которые яркими красками изображают, как влюбленный рыцарь лежит в постели у своей красотки, чужой жены, и ускользает незамеченным лишь при наступлении рассвета. «Жители Северной Франции, а равным образом и бравые немцы тоже усвоили этот род поэзии вместе с соответствующей ему манерой рыцарской любви, и наш старый Вольфрам фон Эшенбах оставил на ту же щекотливую тему три чудесные песни, которые мне нравятся больше, чем его три длинные героические поэмы»[2].

В буржуазный период, так же как в классической древности, ранней германской истории и в средние века, формы семейной жизни и любви в их самых различных оттенках находят отражение в литературе. Католические и протестантские виды буржуазного брака лучше всего описаны во французском и немецком романах. «В том и другом «он получает ее»: в немецком молодой человек — девушку, во французском муж — пару рогов. Не всегда при этом ясно, кто из них оказывается в худшем положении. Поэтому-то скука немецкого романа внушает французскому буржуа такой же ужас, как «безнравственность» французского романа — немецкому филистеру»[3].

РАЗЯЩЕЕ ОРУЖИЕ В ПОВСЕДНЕВНОЙ БОРЬБЕ

Для Карла Маркса, Фридриха Энгельса и Владимира Ильича Ленина литература и искусство были всегда не только источником познания, досуга и духовного отдыха, но и разящим оружием в повседневной борьбе, в политических и теоретических боях. Нет, по-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 5, стр. 378.
[2] Там же, т. 21, стр. 73.
[3] Там же, стр. 73.

жалуй, ни одной значительной работы Маркса, Энгельса или Ленина, в которой в той или иной форме не использовалось бы художественное слово, для того чтобы метким литературным сравнением сатирически уязвить противника, разоблачить реакцию и филистерство или же призвать к борьбе. При этом никогда не возникает впечатления, что это делалось лишь для показа широты своих литературных познаний.

В этом отношении из всех работ основоположников марксизма особенно выделяется великолепный памфлет «Господин Фогт», написанный Карлом Марксом. Это произведение, направленное против мелкобуржуазного вульгарного материалиста и вульгарного демократа Фогта — платного агента Наполеона III, — незаслуженно является наименее известной среди других больших работ Маркса. Этот памфлет, в котором Маркс выступает за честь коммунистического движения и за национальное объединение Германии революционным путем, Меринг справедливо называет «художественным документом».

«Господин Фогт», говорит Вильгельм Либкнехт, книга, полная ликующего юмора, полная напоминающей Шекспира радости от того, что найден Фальстаф[1] и в его лице — неисчерпаемый запас для целого арсенала насмешек[2].

Этот памфлет — подлинный фейерверк литературных намеков, выдумок и сравнений, которые Маркс обрушивает на Карла Фогта. Особенно охотно сравнивает он его с главными героями книги Рабле — Фишарта «Полное приключений грандиозное историческое повествование о деяниях и изречениях героев и господ Грангошира, Гаргантюа и Пантагрюэля». Издеваясь над хвастливым враньем Фогта, его склонностью к сплетням, лживостью и тем, что он был подкуплен бонапартистской Францией, Маркс называет этого нового Грангошира «нашим имперским Горгеллянтюа», «нашим Гургельгрослингером», «выпуклым французским пузом», «наследственным Фогтом из Нихильбурга», издевается над «Главной книгой» Фогта.

---

[1] Персонаж в пьесах Шекспира «Король Генрих IV» и «Виндзорские кумушки». — *Ред.*

[2] См. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 2, стр. 588.

Намекая на полноту Фогта и его вульгарный материализм, Маркс приводит старую историю о клеенчатых плащах из зеленого кендальского сукна, так забавно рассказанную прототипом Карла Фогта, бессмертным сэром Джоном Фальстафом, который нисколько не убавился в веществе в своем новом зоологическом перевоплощении. Для характеристики Фогта Маркс неоднократно использует образ Фальстафа, который сам уличал себя во лжи. Маркс высмеивает Фогта, называя его Да-Да — именем алжирского писателя, который за хорошую плату делал стихотворные переводы бонапартистских агитационных писаний на арабский язык. Нередко Маркс метко сравнивает грязные обвинения Фогта с тем кругом Дантова ада, откуда доносится особенно скверный запах. Вся фогтовская штибериада, говорит он, напоминает тот сорт мейстерзингеров, о котором у Данте сказано: «И зад в трубу он превратил».

Маркс охотно цитирует средневековые песни и героический эпос, чтобы, используя их торжественно-церемониальную похвалу, иронически осмеять недостойные бонапартистские плоскости Фогта. Необходимый повод для этого дают Марксу «Песня о Людвиге», Имперская хроника, «Тристан и Изольда» Готфрида Страсбургского, «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха, «Ивейн» Гартмана и стихотворения Вальтера фон дер Фогельвейде, а также строфы из «Влюбленного Роланда» Боярдо, где осмеивается «война мышей и лягушек», которая велась в рядах мелкобуржуазной немецкой эмиграции:

Кто даст звучанье этой скромной лире,
Где вдохновенный слов поток мне взять,
Чтобы борьбу, невиданную в мире,
Я в ярких красках мог бы описать?

Жалобы смелого швейцарца Вильгельма Телля в адрес «Фогта» (Гесслера) в известной драме Шиллера дают Марксу повод для комических намеков и использования игры слов. Он называет, например, обвинения, выдвинутые Фогтом — «Лаузиадой», и просит не смешивать ее с «Лузиадами» Камоэнса, отмечая, что первоначальная «Лаузиада» — это, напротив, героически-

комический эпос английского сатирика Питера Пиндара (Джон Уолкот)[1].

Десятки, даже сотни таких намеков и сравнений, заимствованных из литературы всех европейских стран, использует Маркс для нападения не только на Фогта, но и на его «подпевал» и хозяев. Чтобы сделать более острой свою полемику, Маркс использует не только известные произведения всемирной литературы. Он не ограничивается «Аргонавтикой» Аполлония Родосского, произведениями Горация и Персия, Платона и Тацита, библией и греческими эпиграммами, «Чудодейственным магом» Кальдерона, «Дон Кихотом» Сервантеса, «Фаустом» и «Миньоной» Гёте, «Дон Карлосом» и «Разбойниками» Шиллера, «Дон Жуаном» Моцарта и «Парижскими письмами» Гейне. Маркс ссылается на Рабле, Вольтера и Руссо, Бальзака и Виктора Гюго, на полдюжины драм Шекспира, «Дунсиаду» Александра Попа, сатирическую поэму «Гудибрас» Самюэля Батлера, «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» Стерна, «Дон Жуана» Байрона и «Оливера Твиста» Диккенса. Маркс также использует произведения многих малоизвестных и почти неизвестных писателей, например роман Базанкура о Крымской войне, «Физиологию вкуса» Брийа-Саварена, упоминает «лирического парламентского слизняка» Морица Гартмана и других. В «Господине Фогте» приводятся сатирические песни, уличные песенки и, наконец, такие юмористические образы, как «Панч» («Петрушка») и его пес Тоби или «Ослик и метелочка».

Глубокое воздействие этого памфлета в значительной мере основано на метком, разящем остроумии и убийственной иронии книги, которые говорят о колоссальных литературных познаниях Маркса. В статье «Литературный образ у Карла Маркса» Меринг писал, что Маркс — лучший «мастер сравнений», если брать немецкий язык послеклассического периода германской литературы. О любви к сравнениям можно судить по сотням литературных цитат, приводимых в научных тру-

---

[1] Маркс имеет в виду брошюру Фогта «Мой процесс против „Allgemeine Zeitung"». Он называет ее «Лаузиадой» («Lausiade»), то есть «Вшивиадой» (от немецкого слова «Lause» — «вошь»), по аналогии с сатирической поэмой английского поэта конца XVIII века Питера Пиндара «The Lousiad» — «Вшивиада» (от английского слова «louse» — «вошь»). — *Ред.*

дах Маркса. Что же касается стиля изложения Маркса, то справедливы слова Меринга: «У Маркса образность никогда не служит украшением, чистым орнаментом речи. Но это и не лессинговский рычаг для лучшего и более легкого понимания, стремление воздействовать не только на разум, но и на фантазию. Нет, это природная способность охватывать взглядом разнозначащие вещи, воплощенный идеал того совершенного изображения, о котором Лессинг говорит, что идея и образ слиты в нем, как мужчина с женщиной. Образность, которой владеет Маркс, есть действительная мать мысли. вдохнувшая в свое детище живой дух» [1].

То же самое относится и к В. И. Ленину. Ограничимся лишь немногими примерами того, как в различных работах В. И. Ленина оживали «герои» произведений Гоголя, как сравнение политических противников ленинизма с этими образами сразу же выявляло самое основное, характерное для этих людей.

«Манилов сидит в каждом народнике» [2], — писал В. И. Ленин. «Конечно, нельзя себе и представить народничества без маниловских фраз, но ведь надо же знать и меру!» [3]. Ленин говорил об «экономистах-Маниловых» [4], «кадете Манилове» и «черносотенце Собакевиче» [5].

На лживые нападки против ленинской «Искры» Ленин отвечал, опровергнув лицемерные аргументы противника: «Комики вы, господа. После того, как вы уже предложили согласиться о выборе добросовестного лица, вы заявляете теперь, с неподражаемо гордым видом пойманного Ноздрева, что никакие соглашения невозможны!» [6] И далее: «Что это, не ноздревщина? не революционное бретгерство? не заслужено было таким человеком название Тартюфа?» [7] Ленин разъясняет Мартынову, что «глубокомысленные ссылки на переворот в общественных отношениях при решении практического

---

[1] Ф. Меринг, Литературно-критические статьи, изд-во Academia, М. — Л., 1934, т. 2, стр. 536.
[2] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 2, стр. 431.
[3] Там же, стр. 409.
[4] Там же, т. 3, стр. 353.
[5] Там же, стр. 590.
[6] Там же, т. 7, стр. 337.
[7] Там же, стр. 339.

вопроса о способах свержения русского самодержавия достойны лишь Кифы Мокиевича»[1]. Полемизируя против Акимова, Мартова, Мартынова и Аксельрода, Ленин говорит: «А пока... пока будем присматриваться к галлерее гоголевских типов, открытой нашим руководящим органом, принявшим за правило задавать читателям загадки. Кто похож на прямолинейного Собакевича, наступающего всем на самолюбие, то-бишь на мозоли? Кто похож на увертливого Чичикова, покупающего вместе с мертвыми душами также и молчание? Кто на Ноздрева и на Хлестакова? на Манилова и на Сквозник-Дмухановского? Интересные и поучительные загадки...»[2]

Ленин говорит о «хлестаковской новой «Искре»[3] и ее «безнадежном тряпичкинстве»[4], о «полицейских держимордах»[5], о том, что социал-революционер Пешехонов отличается от «легального» марксиста Струве «ничуть не больше, чем Бобчинский отличался от Добчинского»[6]. В «Материализме и эмпириокритицизме» Ленин высмеивает то, как Юшкевич искажает цитаты: «...Это — типичный образчик отношения к делу наших махистов. Гоголевский Петрушка читал и находил любопытным, что из букв всегда выходят слова»[7]. И в другом месте: «Г. Валентинов не поставил этого вопроса, ибо он читал и Дицгена и письма Маркса тоже наподобие гоголевского Петрушки»[8]. Особенно охотно использовал Ленин «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» для высмеивания ссор в лагере противника: «И какая беда, если меньшевик Иван Иваныч сказал когда-то гусака кадету Ивану Никифорычу?»[9]. О большом «споре» конституционалистов с реакцией у Ленина говорится: «Повесть о том, как Иван Иванович стыдил Ивана Никифорыча, а Иван Никифорыч стыдил Ивана Ивановича. Стыдно не соблюдать обычных норм конституционализма, гово-

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 8, стр. 258.
[2] Там же, т. 8, стр. 180.
[3] Там же, т. 11, стр. 131.
[4] Там же, т. 9, стр. 270.
[5] Там же, т. 13, стр. 386.
[6] Там же, стр. 403.
[7] Там же, т. 18, стр. 57.
[8] Там же, стр. 260.
[9] Там же, т. 14, стр. 282.

рит Иван Иваныч Ивану Никифорычу. Стыдно грозить революцией, которой сам боишься, в которую не веришь, которой не помогаешь, — говорит Иван Никифорыч Ивану Иванычу.

Как вы думаете, читатель, который из двух спорящих больше «пристыдил» другого?»[1]

СОБСТВЕННОЕ ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Было бы излишним подробно останавливаться на довольно многочисленных поэтических опытах молодого Маркса — фрагментах его романа «Скорпион и Феликс»[2], «неудачной фантастической драме» «Ауланем»[3], или трех тетрадках стихов, которые он посвятил своей невесте — Женни фон Вестфален[4]. Некоторые мысли из его стихотворений обращают на себя внимание, как, например:

> Так давайте в многотрудный
> И в далекий путь пойдем,
> Чтоб не жить нам жизнью скудной
> В прозябании пустом.
> Под ярмом постыдной лени
> Не влачить нам жалкий век.
> В дерзновенье и в стремленье
> Полновластен человек[5]..

Но уже в 1837 году Маркс отзывался весьма непочтительно о детищах своей музы. «Все действительное расплылось, а все расплывающееся лишено каких-либо границ. Нападки на современность, неопределенные, бесформенные чувства, отсутствие естественности, сплошное сочинительство из головы, полная противоположность между тем, что есть, и тем, что должно быть,

---

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 20, стр. 248.

[2] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 2, стр. 387.

[3] Там же.

[4] Речь идет о трех утерянных тетрадях, отосланных поздней осенью 1836 года Женни фон Вестфален («Книга песен» и две части «Книги любви»). Сохранившиеся стихотворения опубликованы в MEGA Erste Abteilung, Bd. 1. 2, Halbband, S. 3—58.

[5] Цит. по: Г. Серебрякова, Карл Маркс, Изд-во «Молодая Гвардия», М., 1962, стр. 51.

риторические размышления вместо поэтических мыслей...»[1] Несмотря на эту грозную критику, девятнадцатилетний Маркс «проглотил» «с чувством досады» «записку весьма незначительного содержания», полученную им от Адельберта Шамиссо, в которой сообщалось о невозможности использовать стихотворения Маркса для «Немецкого альманаха муз»[2].

Франц Меринг весьма тонко охарактеризовал эти поэтические начинания молодого Маркса: «В общем эти юношеские стихотворения дышат тривиальной романтикой, сквозь которую редко пробивается искренний тон. При этом техника стиха тяжела и неуклюжа, что после Гейне и Платена уже не было извинительно. Такими сбивчивыми путями развивалось вначале художественное дарование Маркса, которым он обладал в высокой мере и которое проявлял именно в своих научных сочинениях. По силе и образности языка Маркс мог поспорить с лучшими мастерами немецкой литературы. Он придавал также большое значение эстетическому чувству меры в своих произведениях — не в пример скудным умам, считающим скучное изложение основным условием творчества ученого»[3].

Загруженный гигантской научной и политической работой, обремененный заботами о хлебе насущном, Карл Маркс вряд ли мог серьезно заниматься собственным поэтическим творчеством. Однако в 1843—1844 годах, будучи в Париже у Генриха Гейне, он вместе с поэтом шлифовал строчка за строчкой многие стихотворения[4]. Позднее дочери Маркса вспоминали об отце, как о чудесном рассказчике с неисчерпаемо богатой поэтической фантазией, создавшем сказки о «Гансе Рёкле», которыми он радовал своих детей[5]. Лафарг рассказывает, что Маркс обещал дочерям написать драму, сюжетом которой должна была служить история Гракхов. К сожалению, ему не суждено было сдержать своего обещания. «Интересно было бы посмотреть, — добавляет Лафарг, — как тот, кого называли «рыцарем классовой борьбы», разработал бы этот трагичный и вместе с

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 7.
[2] Там же, стр. 14.
[3] Ф. Меринг, Карл Маркс, стр. 39.
[4] См. W. Victor, Marx und Heine, Berlin, 1951, S. 43.
[5] См. «Воспоминания о К. Марксе и Ф. Энгельсе», стр. 258.

тем величественный эпизод из истории борьбы классов древнего мира»[1].

Можно привести много примеров проявления литературно-художественного таланта Фридриха Энгельса. Как у Маркса и Ленина, его способности в области искусства оставили глубокие следы и в научном творчестве. Сам Энгельс отмечал весьма характерную для него любовь к зажигательному остроумию и искрящейся насмешке, которые не обращают внимания на предрассудки филистеров. В своих замечаниях о поэте Георге Веерте, посланных в 1883 году в «Sozialdemokrat» («Социал-демократ»), Энгельс писал: «Не могу, однако, не заметить, что и для немецких социалистов должен когда-нибудь наступить момент, когда они открыто отбросят этот последний немецкий филистерский предрассудок, ложную мещанскую стыдливость, которая, впрочем, служит лишь прикрытием для тайного сквернословия... Пора, наконец, по крайней мере, немецким рабочим привыкнуть говорить о том, чем они сами занимаются днем или ночью, о естественных, необходимых и чрезвычайно приятных вещах, так же непринужденно, как романские народы, как Гомер и Платон, как Гораций и Ювенал, как Ветхий завет и «Neue Rheinische Zeitung»[2].

Гомер и Платон, Гораций и Ювенал, Ветхий завет и «Новая Рейнская газета» — в такое соседство Энгельс ставит наряду с фельетонами Веерта произведения Маркса и свои собственные, поскольку «Новая Рейнская газета» редактировалась полностью в их духе. Это соседство относится, конечно, не только и не столько к тем «чрезвычайно приятным вещам», о которых здесь говорится. Речь идет о самом духе наступательной, гениальной дерзновенности, который Энгельс так любил в Веерте и столь настойчиво рекомендовал редакции нелегального «Социал-демократа».

Нет забавней ничего,
Чем подразнить своих врагов
И злою шуткой осмеять
Неповоротливых глупцов[3].

---

[1] «Воспоминания о К. Марксе и Ф. Энгельсе», стр. 72.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 21, стр. 6.
[3] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 83.

Энгельс вовсю смеялся над тупыми филистерами, которые считали его и Маркса мрачными доктринерами. «Если бы эти ослы имели возможность прочесть переписку между Мавром и мною, они бы просто остолбенели. Поэзия Гейне — детская игрушка по сравнению с нашей дерзкой, жизнерадостной прозой... Я хохотал до упаду, когда перечитывал старые рукописи»[1].

Даже через 36 лет после публикации брюссельских статей против «истинных социалистов» Энгельс с известной гордостью отмечал, что они с Марксом тогда проделали «*безгранично* дерзкую работу»[2], «это самое дерзкое из всего, что было когда-либо написано на немецком языке»[3].

У Энгельса вплоть до преклонных лет сохранилась склонность к литературно-художественной деятельности.

В тринадцать лет он уже начал писать стихотворения и рассказы, а в семнадцать лет декламировал на одном из школьных праздников стихотворение, написанное им на греческом языке. В «Telegraph für Deutschland» («Германский телеграф») Энгельс опубликовал стихотворения, в которых уже ощущаются революционные мечты и стремления его юношеских лет. Одновременно он переводил из Шелли и испанских писателей[4].

Небезынтересно упомянуть те строфы из юношеских стихотворений Энгельса, где он описывает Маркса, с которым тогда еще не был знаком:

Кто мчится вслед за ним, как ураган степной?
То *Трира* черный сын с *неистовой* душой.
Он не идет, — бежит, нет, катится лавиной,
Отвагой дерзостной сверкает взор орлиный,
А руки он простер взволнованно вперед,
Как бы желая вниз обрушить неба свод.
Сжимая кулаки, силач неутомимый
Все время мечется, как бесом одержимый![5]

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 79.
[2] Там же, стр. 80.
[3] Там же.
[4] Часть юношеских поэтических работ Энгельса приведена в MEGA, Erste Abteilung, Bd. 2, S. 7—18.
[5] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 483. Эти строфы взяты из произведения Энгельса «Библии чудесное избавление от дерзкого покушения, или торжество веры, сиречь ужасная, но правдивая и поучительная история о блаженной памяти ли-

Однако молодой Энгельс довольно критически относился к своему поэтическому творчеству. После того как он прочел у Гёте две статьи «Молодым поэтам» и нашел, что обрисован там так верно, насколько это возможно, он писал в одном из писем Фридриху и Вильгельму Греберам: «С каждым днем я все более отчаиваюсь в своей поэзии и ее творческой силе... мое рифмоплетство не имеет никакой цены для искусства; но, тем не менее, я буду и впредь продолжать заниматься рифмачеством, ибо это — «приятное дополнение», как выражается Гёте, а иное стихотворение тисну в какой-нибудь журнал, потому что так делают другие молодцы, которые такие же, если не бо́льшие, чем я, ослы, и потому также, что этим я не подниму и не понижу уровня немецкой литературы. Но когда я читаю хорошее стихотворение, то в душе мне становится всегда очень досадно: почему ты не сумел так написать!» [1]

Энгельс страстно любил музыку, особенно симфонии Бетховена. Позднее он писал о наивысшем расцвете музыки в «лице Бетховена» [2]. Энгельс сам очень охотно музицировал, любил пение и пробовал написать ряд композиций, некоторые из них дошли до нас [3].

Читая работы Маркса и Энгельса или их переписку, узнаешь, кроме того, что Энгельс умел рисовать довольно остроумные и меткие карикатуры. Эти карикатуры не только украшают отдельные страницы рукописей его трудов или иллюстрированных писем Марксу. Некоторые из этих рисунков попали и в прессу, как, например, его карикатура по поводу тронной речи Фридриха-Вильгельма IV в апреле 1847 года [4].

Таким образом, это было не только увлечением мальчика или юноши, желавшего посвятить себя в дальнейшем литературно-научной деятельности. Ведущая роль Энгельса в революционной борьбе рабочего класса

ценциате Бруно Бауэре, иже, диаволом соблазненный, от чистой веры отпавший, князем тьмы ставший, наконец, был уволен в отставку. Христианская героическая поэма в четырех песнях». (Это большое сатирическое стихотворение Энгельса было анонимно опубликовано в Неймюнстере под Цюрихом в декабре 1842 г.)

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 264.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 18, стр. 576.

[3] См. MEGA, Erste Abteilung, Bd. 2, S. 576—579.

[4] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 33.

давала ему по временам возможность проявлять свой талант в области искусства.

Энгельс пробовал выступать и как режиссер. 17 ноября 1859 года он сообщал Марксу о постановке «Лагеря Валленштейна» — инсценировке, к которой он сам приложил руку. Энгельс был доволен как политическим, так и художественным успехом. Благодаря усилиям Энгельса влияние филистеров во время празднеств, посвященных Шиллеру в Манчестере в юбилейный 1859 год, было значительно подорвано. Энгельс резюмировал: «Сцена очень хороша, но акустика плохая. Массовые сцены превосходны; беспрерывное движение, даже, пожалуй, слишком много движения, на заднем плане. В общем ребята играли недурно, но их трудно было понять из-за колоссальных бород, которые они привесили к самому рту, и еще потому, что говорили они не совсем в сторону публики, Капуцин был хорош... Короче говоря, второе отделение спасло все дело. Во втором отделении... заправляла молодежь (косвенно была не малая доля и моего «скрытого влияния»; так, например, по моим указаниям написана интродукция к «Лагерю Валленштейна», и, пожалуй, очень недурно)... В пятницу вечером еще кутеж певцов и актеров до четырех часов — было очень весело»[1].

Энгельс всегда выделялся своими творческими переводами революционной лирики. В декабре 1844 года английская газета «The New Moral World» («Новый нравственный мир») опубликовала в его переводе известное стихотворение Генриха Гейне «Песня силезских ткачей». Страстные революционные стихи Гейне впервые прозвучали на английском языке именно в переводе Энгельса:

We are weaving thy shroud, Old Germany!
We are weaving, weaving[2].

В своем выдающемся труде «Положение рабочего класса в Англии» (1844—1845) Энгельс дает переведенное им на немецкий язык стихотворение «Король-пар», написанное рабочим Эдуардом П. Мидом, которое, по характеристике Энгельса, верно передавало господствующее среди рабочих настроение[3].

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 29, стр. 410—411.
[2] Там же, т. 2, стр. 522.
[3] См. там же, стр. 412.

В 1865 году Энгельс перевел революционную стародатскую крестьянскую песню о барине Тидмане, в которой воспевается «эпизод средневековой крестьянской войны» в Сюдерхарде (Ютландия). В песне рассказывается, как крепнущее дворянство выступало против свободных крестьян, а также показаны средства, с помощью которых крестьяне умели положить конец дворянским домогательствам.

Вот лежит он, барин Тидман, кровь вокруг;
Но свободно в черноземе ходит плуг,
И свободно свиньи кормятся в лесу.
Это любят сюдерхардцы [1].

7 сентября 1882 года, в период действия «закона о социалистах», в газете «Социал-демократ», нелегальном центральном органе немецкой социал-демократии, появилось стихотворение «Народная песня» под заголовком «Брейский викарий». Перевод с английского Фридриха Энгельса». Эта весьма малоизвестная великолепная песня могла бы служить иллюстрацией литературного качества переводов Энгельса.

Когда на троне Карл сидел,
Ласкавший церковь нашу,
Любовью к ней и я горел
И кушал с маслом кашу.
Король, — так пастве я внушал, —
Поставлен нам от бога;
Тем, кто б ему перечить стал,
Прямая в ад дорога.
Я к одному стремлюсь, по мне
Нет ничего важнее:
Кто б ни был королем в стране,
Викарием быть в Брее.
Когда же Яков занял трон
И натиск на папистов
Был столь же круто прекращен,
Сколь прежде был неистов, —
Я сразу встал на верный путь,
За Рим пошел открыто,
И — революции не будь —
Мне быть бы иезуитом.

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 16, стр. 33.

Я к одному стремлюсь, по мне
Нет ничего важнее:
Кто б ни был королем в стране,
Викарием быть в Брее.
Когда король Вильям пришел
И воли век восславил,
Я новый ветер вмиг учел
И парус переставил.
Я так учил своих овец:
Боритесь с вражьим станом!
Смиренью рабскому конец,
Дадим отпор тиранам!
Я к одному стремлюсь, по мне
Нет ничего важнее:
Кто б ни был королем в стране,
Викарием быть в Брее.
Но Анна, севши на престол,
Родимой церкви вскоре
Вернула блеск, и я пришел
К сознанью, что я тори.
Борьбу я на смерть объявил
За нашей церкви целость
И словом пламенным громил
Терпимость, мягкотелость.
Я к одному стремлюсь, по мне
Нет ничего важнее:
Кто б ни был королем в стране,
Викарием быть в Брее.
Когда ж Георг провозгласил
Умеренность, — я мигом
Свое лицо переменил
И стал усердным вигом.
Я тем свои доходы спас
И в честь попал к регенту;
Зато громил чрез каждый час
То Рим, то претендентов.
Я к одному стремлюсь, по мне
Нет ничего важнее:
Кто б ни был королем в стране,
Викарием быть в Брее.
Ганноверский державный дом —
Папистов исключая —
Я буду чтить, покуда в нем

Нам дан владыка край.
Я — верный сердцем паладин,
Коль нет причин к измене,
Король Георг — мой господин...
До новых изменений.
Я к одному стремлюсь, по мне
Нет ничего важнее:
Кто б ни был королем в стране,
Викарием быть в Брее.

Фридрих Энгельс, который в этих строфах видел острое сатирическое оружие, направленное против политики Бисмарка, дает после перевода следующий комментарий: «Вышеприведенная песня, пожалуй, единственная политическая народная песня, которая в Англии сохраняла популярность в течение свыше ста шестидесяти лет. Она обязана этим в значительной мере также и своей превосходной мелодии, которую и теперь еще распевают повсюду. Впрочем, и по отношению к нашим нынешним германским условиям эта песня нисколько не устарела. Разница лишь в том, что мы, как полагается, ушли за это время вперед. Бравому брейскому викарию приходилось менять личину только при каждой смене царствующих особ. Зато у нас, немцев, над нашими многочисленными политическими брейскими викариями сидит подлинный брейский папа [1], который подтверждает свою непогрешимость тем, что от времени до времени, и чем дальше, тем чаще, переворачивает вверх дном весь политический символ веры. Вчера — свобода торговли, сегодня — покровительственные пошлины; вчера — свобода промышленности, сегодня — принудительные объединения; вчера — культуркампф, сегодня — шествие с развевающимися знаменами в Каноссу, — да и почему бы не так? Omnia in majorem Dei gloriam (все для вящей славы божьей), что по-немецки значит: все для того чтобы выколотить побольше налогов и побольше солдат. А бедные маленькие викарии должны идти вослед, должны каждый раз заново, как сами они выражаются, «прыгать через палку», и притом довольно часто — безвозмездно. С каким презреньем поглядел бы наш старый бравый викарий сверху вниз на этих своих мелкотрав-

[1] Имеется в виду Бисмарк.

чатых преемников — он, все же изрядно гордившийся тем мужеством, которое помогло ему сохранить свою позицию вопреки всем бурям!»[1].

Собственное поэтическое художественное творчество Фридриха Энгельса, сочетающееся здесь, как, впрочем, и везде, с непосредственными задачами освободительной борьбы рабочего класса, становится неотъемлемой частью деятельности Энгельса во главе организованного рабочего движения. Глубокое и обстоятельное изучение основоположниками марксизма-ленинизма произведений литературы и искусства различных времен и народов свидетельствует о том, что для духовного мира подлинного марксиста-ленинца искусство и литература необходимы как воздух, которым дышат. Пример основоположников марксизма-ленинизма наглядно показывает, что постоянное и любовное общение с сокровищами искусства и литературы является хотя и не самой первой, но неотъемлемой частью процесса формирования всесторонне образованного человека социалистического общества. Отказаться от этих сокровищ значило бы нанести тяжелый ущерб самому человеку.

Труды основоположников марксизма-ленинизма свидетельствуют также о том, что сокровища искусства и литературы, сделавшись достоянием духовного мира людей, становятся действенной силой и оружием в борьбе, которую ведет рабочий класс, чтобы добиться человеческих прав и, освободив себя, освободить одновременно и все человечество.

Громадная работа, проделанная основоположниками марксизма-ленинизма в области литературы и искусства, которая оказала решающее влияние на формирование их эстетических взглядов, находит свое обоснование в самих принципах марксистско-ленинской теории.

Было бы примитивным и вульгарным, если бы мы, имея в виду три источника (классическая английская политэкономия, классическая немецкая философия и французский социализм) и три составные части марксизма, забыли о том, что марксистская мысль переработала и усвоила все ценное из духовного наследия прошлого, в котором отнюдь не на последнем месте находится литературно-художественное наследство.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 19, стр. 320.

Точку зрения марксизма-ленинизма по этому вопросу можно понять, лишь исходя из указаний В. И. Ленина. «Марксизм, — отмечал В. И. Ленин, — завоевал себе свое всемирно-историческое значение как идеологии революционного пролетариата тем, что марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры» [1].

Эта основная черта марксизма-ленинизма необходимым и закономерным образом отражается в отношении его создателей к сокровищам литературы и искусства.

---

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 31, стр. 292.

Глава третья

РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПРОЛЕТАРИАТ И ИСКУССТВО

Если учесть разносторонность и глубину познаний и исследований Маркса, Энгельса и Ленина в области литературы, то может показаться, будто эти три гиганта мысли возвышались в олимпийском одиночестве над массами революционных рабочих, чуждых образованию и культуре, от которых они были полностью оторваны в условиях капиталистического способа производства. Подобный взгляд на рабочих-социалистов действительно проскальзывает у Георга Лукача. Говоря о литературе и искусстве, он указывает на «аскетическо-сектантские наклонности немецкого пролетариата, почти неорганизованного и идеологически еще совсем не развитого, классовое сознание которого пробудилось в сороковых годах». По Лукачу, духовному уровню этих рабочих свойственна лишь «вульгарно-механическая идентификация литературы и политической пропаганды» [1].

О КУЛЬТУРНОЙ РАБОТЕ НА РАННЕМ ЭТАПЕ РАБОЧЕГО ДВИЖЕНИЯ

Что же можно сказать о деятельности революционного пролетариата в области культуры при жизни Маркса, Энгельса в Ленина? Начальный период стихийного рабочего движения, как только оно поднялось над уровнем первых выступлений, выглядел совсем иначе, чем это изображает Лукач.

---

[1] G. Lukacs, Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker, Berlin, 1948, S. 64.

Возьмем раннее английское рабочее движение, которое Энгельс основательно изучил и описал в 1843—1844 годах. В своих «Письмах из Лондона» он сообщает о посещении «коммунистического холла» в Манчестере, где каждое воскресенье собиралось около 3000 человек. Они слушали доклады, пели песни в сопровождении оркестра, устраивали концерты и балы для трудящихся. Энгельс писал тогда, что «на первых порах не надивишься, слушая, как самые простые рабочие с полным пониманием выступают в холле для лекций на политические, религиозные и социальные темы»[1] Но перестаешь удивляться, говорит Энгельс, когда ознакомишься с лекциями. «Рабочие имеют теперь в хороших дешевых изданиях переводы произведений французской философии прошлого столетия, главным образом «Общественный договор» Руссо, «Систему природы» и разные сочинения Вольтера, кроме того, в брошюрах за один или два пфеннига и в газетах они находят изложение коммунистических принципов; точно так же в руках рабочих имеются дешевые издания сочинений Томаса Пэйна и Шелли»[2]. Уже в своем первом письме из Лондона Энгельс замечает, что Байрона и Шелли читают почти только низшие сословия. «Ни один «респектабельный» человек, если он не желает заслужить самой ужасной репутации, не смеет держать сочинения Шелли на своем столе»[3].

Можно было бы возразить, что раннее английское рабочее движение не было особенно революционным, не было «типичным» в смысле, о котором говорит Лукач. А как обстояло дело с «ограниченным уравнительным коммунизмом» в начальный период немецкого рабочего движения? Оно было представлено такими людьми, как Карл Шаппер, Генрих Бауэр и Иосиф Молль, которые имели неоценимые заслуги в деле основания немецкого рабочего движения. Энгельс писал в 1843 году о французских работниках-эгалитариях тридцатых годов, что они, подобно бабувистам великой революции, «были довольно-таки «грубоватыми людьми»». «Они хотели превратить мир в общину рабочих, уничтожив всякую утонченность

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 520.
[2] Там же.
[3] Там же, стр. 513.

цивилизации, науку, изящные искусства и т. п. как бесполезную, опасную и аристократическую роскошь»[1]. Но такие представления давно уже были чужды немецким коммунистам сороковых годов при всех их требованиях равенства.

Шаппер писал Марксу 6 июня 1846 года в письме, адресованном Брюссельскому коммунистическому корреспондентскому комитету, о деятельности лондонского коммунистического Просветительного общества, состоявшего главным образом из немецких рабочих. В письме о практической работе общества говорится следующее:

«...По вторникам — доклады о повседневной политике и дискуссии; один вторник посвящен «Религии будущего» Фейербаха, которую мы изучаем параграф за параграфом, в другой вторник обсуждаются вопросы, поставленные членами общества... Тем самым мы хотим дать всем членам общества возможность поставить на обсуждение любой пункт наших принципов, который еще кажется неясным, чтобы уяснить его. Субботний вечер предназначен для пения, музыки, декламации и чтения вслух хороших статей из газет.

По воскресеньям проводятся доклады по древней и новой истории, географии, астрономии и т. д.; каждое второе воскресенье — дискуссии о современном положении рабочих и их отношении к буржуазии. По древней истории последний доклад был посвящен законодательству Ликурга, по новой — Реформации и ее последствиям. Последний вопрос, по которому проводилась дискуссия, касался отношения между рабочими и мастерами в современном обществе, их прав и взаимных обязанностей. По понедельникам собираются французы и проводятся дискуссии о системе коммунизма... Каждые две недели мы собираемся вместе с англичанами (Fraternal Democrats)[2]... По средам — обучение пению; по четвергам — обучение языкам и рисованию; по пятницам — уроки танцев. Наша библиотека насчитывает около 500 томов, у нас есть глобусы земли и небесной сферы, карты, немецкие, французские, английские и скандинавские газе-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 530.

[2] «Братские демократы» — международное демократическое общество, основанное в 1845 году. — *Прим. перев.*

ты»[1]. (За правильность этих данных поручились также Генрих Бауэр и Иосиф Молль, поставив свои подписи.)

Следует привести еще один пример, относящийся к раннему периоду рабочего движения, — заметку о празднике Брюссельского немецкого рабочего общества. (Это общество было основано в августе 1847 года в Брюсселе Марксом и Энгельсом с целью проведения политической разъяснительной работы среди живших в Бельгии немецких рабочих и завоевания их на сторону научного коммунизма. Общество стало легальным центром, вокруг которого сплачивались революционные пролетарские силы в Бельгии. Лучшие члены этой организации, так же как и в лондонском Просветительном обществе немецких рабочих, вступали в Союз коммунистов.)

В «Deutsche-Brüsseler-Zeitung» за четверг 30 сентября 1847 года под рубрикой «Различные сообщения» можно было прочесть: «Большое собрание немецких мужчин и женщин, рабочих и служащих, наборщиков и писателей, юношей и мужчин (присутствовали также и дети) праздновало в воскресный вечер 26 числа в Брюсселе веселый праздник... Члены немецкого хора пели мелодичные песни, несколько сольных номеров превосходно и со вкусом исполнил господин Валлан, другие — с оттенком юмора — господин Ганервас. Затем ставилась театральная пьеса, которая была написана и разучена за несколько дней и весьма умело поставлена. В пьесе было показано правление немецкого князька, его ландтаг, революция и свержение князя. Восторженные аплодисменты сопровождали эту постановку. Вечер закончился пением, декламацией и речами»[2].

Театральная пьеса, в которой говорилось о необходимости приближающейся революции, к сожалению, не сохранилась. Ее автором, по данным Ф. П. Шиллера, был Фридрих Энгельс[3].

Все эти примеры, а число их можно было бы умножить, наглядно показывают, что уже на ранних этапах рабочего движения интерес к искусству и литературе был чрезвычайно велик. Рабочие организации сделали

---

[1] Архив Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, фонд 20, № 83/9655.

[2] «Deutsche-Brüsseler-Zeitung», 30 September 1847.

[3] См. F. P. Schiller, Friedrich Engels als Literaturkritiker, в «Friedrich Engels als Denker», Basel, 1945, S. 309—310.

художественно-литературную деятельность прочной составной частью своей работы. Не случайно, что этот факт отмечается уже в условиях стихийного рабочего движения, которое еще не соединилось с научным коммунизмом.

Часто говорят, писал В. И. Ленин, что рабочий класс *стихийно* влечется к социализму. Это совершенно справедливо, в том смысле, что социалистическая теория всех глубже и всех вернее определяет причины бедствий рабочего класса, а потому рабочие и усваивают ее так легко, если только эта теория сама не пасует перед стихийностью, если только она подчиняет себе стихийность [1]. Кроме того, имеются различные виды стихийности. По сравнению со «стихийным» разрушением машин, писал В. И. Ленин, стачки 90-х годов можно даже назвать «сознательными»—до такой степени значителен тот шаг вперед, который сделало за это время рабочее движение. «Это показывает нам, что «стихийный элемент» представляет из себя, в сущности, не что иное, как *зачаточную форму* сознательности» [2].

Это положение в своеобразной форме отражается и на культурной работе в период раннего движения, являющегося еще стихийным, не связанным с теорией научного коммунизма. Усиленное занятие вопросами искусства, литературы и т. д., причем в тяжелейших условиях жизни, становится выражением попыток рабочих *осознать* свое положение и найти из него выход. Этот факт отражается не только в деятельности рабочих союзов, но и в таких произведениях, как, например, две главы сочинения Пьера Кабе «Путешествие в Икарию». Кабе собрал то, что говорили знаменитые люди всех эпох «против денег, против неравенства, богатства, против социальных недугов» [3].

Одновременно с зарождением рабочего движения появляется и соответствующее ему художественное творчество, которое также представляет собой попытку рабочих осознать свое положение и найти из него выход. Важнейшим примером этого Маркс назвал песню ткачей из Лангенбилау и Петерсвальдау. Их восстание,

---

[1] См. В. И. Ленин, Соч., т. 6, стр. 41.
[2] Там же, стр. 29—30.
[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 525.

указывал Маркс, началось с осознания «сущности пролетариата»[1]. При этом ясно, что здесь еще не могла идти речь об «осознании» в духе научного коммунизма.

Не следует, конечно, переоценивать эту культурную сторону, характерную для раннего рабочего движения. Однако совершенно ясно, что Маркс и Энгельс, имевшие обширные литературные познания и глубокий интерес к литературе и искусству, даже в первые годы своей деятельности в рабочем движении не были людьми, проповедующими в пустыне.

По мере того как рабочее движение все теснее соединялось с научным коммунизмом, рос и интерес к литературе и искусству в рамках рабочего движения. Как уже было показано, глубокие литературно-художественные исследования основоположников марксизма-ленинизма свидетельствуют об очень важной, характерной черте их учения: марксизм-ленинизм перерабатывает, развивает и ставит на более высокую ступень все ценные достижения человеческого мышления и духовной культуры. Это положение все сильнее отражается в деятельности сознательного, марксистского, революционного движения. Рабочий класс все более сознательно и энергично осуществляет свою роль наследника и хранителя всего ценного в области искусства и литературы прошлого. Создавая свою собственную социалистическую литературу и искусство, рабочий класс использует в то же время произведения искусства как оружие в борьбе за свое освобождение.

БОРЮЩЕЕСЯ ИСКУССТВО

Рассмотрим под этим углом зрения немецкое рабочее движение, руководимое Марксом и Энгельсом, особенно его прессу. Поскольку мы уже указывали на великолепные фельетоны в «Новой Рейнской газете», которые писались главным образом Георгом Веертом, следует остановиться в первую очередь на «Социал-демократе», центральном органе социал-демократической партии в период закона о социалистах. Газета с самого начала своего существования уделяла внимание проблемам

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 443.

искусства и литературы. Наряду с произведениями, относящимися к литературному наследству, «Социал-демократ» постоянно публиковал стихи современных литераторов-социалистов и рабочих-социалистов. Так, например, в номере 43 (1882 г.) было помещено стихотворение «Только вперед!», написанное ткачом из 15-го саксонского избирательного округа. Стихотворение имело пояснение: «Сочинено за ткацким станком». К новому 1881 году появилось стихотворение «Нашей полевой почте к Новому году», в котором выражалась солидарность немецких рабочих с «Красной полевой почтой» — нелегальной системой распространения «Социал-демократа». Одна строфа из этого стихотворения гласит:

Везде у верных мне людей достану свежих лошадей.
Соратник храбрый всегда готов мне и коню
предоставить кров.
Вместо денег в дорогу беру я любовь,
Мне жертвы не страшны, и еду я вновь.
Я красный почтальон, в упорстве равных нет,
И в холод и в жару исколесил весь свет.
Но-но, лошадушки, а я, как всегда,
Песню спою вам под свист кнута.

В 1882 году оппортунист Брейель открыто выступил с обвинениями против позиции газеты, как слишком боевой и решительной, а также против чрезмерно революционной литературы, которая печаталась в «Социал-демократе». В ответ на это редакция опубликовала серию статей — возражения против «Открытого письма» Брейеля. В одной из этих статей говорилось: «Я вспоминаю *далее о бесчисленных мятежных песнях,* продолжает товарищ Брейель. Мы можем на это возразить, что наши мятежные песни — к сожалению! — можно пока еще сосчитать по пальцам. А между тем, именно в период политического гнета воодушевляющее, полное огня стихотворение зачастую имеет большее значение, чем самая хорошая передовая статья. Оно сильнее врезается в память, позволяет формировать мысли, оно переносится, если у него есть для этого необходимые качества, с места на место, поднимает, вдохновляет, увлекает людей! И в то время, когда нас попирают ногами, неужели мы не должны даже средствами поэзии рассказать о ничтожности данного момента! Неужели мы

должны, отправляясь в ссылку, жаловаться и причитать, а не петь вместе с Фрейлигратом в лицо нашим притеснителям

> ...Славы песнь, победы песнь о будущем великом дне,
> О будущем, что подошло...[1]
>
> (Из «Революции» Ф. Фрейлиграта)

Маркс и Энгельс были очень обрадованы этим «смелым поведением» «Социал-демократа», «который не постеснялся решительно выступить против малодушного хныканья Брейеля и К°»[2], а также тем, что народ повсюду становится на сторону «Социал-демократа» против «хныканья жалких трусов»[3].

В последующем Энгельс уделял особое внимание в газете разделу литературного фельетона. Он опубликовал в ней ряд своих материалов, с которыми мы уже познакомились («Песня подмастерья» с заметками о Веерте и фельетонах «Новой Рейнской газеты», «Брейский викарий», «Барин Тидман» и «Король-пар»). Кроме того, Энгельс дал Бернштейну много советов и идей для фельетонов. Исходя из тактики, рассчитанной на атаку противника, Энгельс анализировал литературный стиль газеты, которую редактировал Бернштейн. Бесчинства немецких правительств, полиции и судей, направленные против немецких социал-демократов, постепенно приняли такой характер, указывал Энгельс, что для их осуждения даже самые сильные выражения кажутся недостаточными.

«Но так как одни лишь крепкие выражения не всегда придают достаточную силу языку и при постоянном повторении одних и тех же выражений, вроде негодяи и т. п., их эффект слабеет, так что приходится прибегать ко все более «крепким» выражениям... то желательно было бы прибегнуть к другому средству, которое могло бы обеспечить выразительность и без крепких слов. И такое средство существует: оно заключается в преимущественном использовании иронии, насмешки, сарказма, которые уязвляют противника больнее, чем самые

---

[1] «Der Sozialdemokrat», 26 Januar 1882.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVII, стр. 219.
[3] Там же, стр. 217.

грубые слова возмущения... Тем эффектнее будут звучать отдельные громовые удары»[1].

Эти и многие другие советы Маркса и Энгельса способствовали тому, что использование средств литературы и искусства в партийной работе сыграло большую роль во всей революционной деятельности немецкой социал-демократии в конце прошлого века. Не имея возможности подробно остановиться на этом вопросе, приведем лишь несколько примеров.

Партийный издатель И. Г. Дитц, основав журнал «Der Wahre Jacob» («Верный Якоб»), создал новый центр для литературной жизни партии. «По первоначальному замыслу юмористический журнал, осторожно подвигаясь на первых порах по нетвердой почве, «Der Wahre Jacob» с годами становился все богаче содержанием, приобрел сотни тысяч читателей и стал распространеннейшим органом в партии: веселый и бодрый малый, он на своей могучей спине нес также порядочную долю серьезной партийной работы»[2]. Затем появились «Der Süddeutsche Postillon» («Южно-немецкий почтальон») и партийные календари, литературной частью которых много занимался Роберт Швейхель. Наряду с романами и новеллами Роберта Швейхеля в издательстве И. Г. Дитца вышло большое число антологий революционной лирики, среди них пять томов стихотворений рабочих.

Журнал «Neue Zeit» («Новое время»), а с начала 90-х годов особенно «Свободная народная сцена» (литературная организация немецкого пролетариата) и журнал «Die Volksbühne» («Народная сцена») проделали необычайно большую работу по ознакомлению революционных рабочих с классической буржуазной литературой и дали критическую оценку современной буржуазной литературы, которая в процессе начинавшегося перехода к империализму все больше и больше загнивала. «Сильное стремление к искусству непреодолимо проявляется в классово-сознательном пролетариате, который решил освоить все великое культурное богатство человечества и в состоянии это сделать», — писал в то время Меринг. «Но рабочие довольно быстро распознали

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVII, стр. 231.

[2] Ф. Меринг, История германской социал-демократии, т. 4, ГИЗ, Москва — Петроград, стр. 270.

неизлечимые слабости поэтического натурализма и с большим удовольствием обращались к буржуазным классикам, в которых они находили то, чего им не могли дать модернисты: активную наступательную борьбу, ведущуюся подлинной культурой»[1].

С полным правом можно утверждать, что в 90-х годах в Германии лишь революционная рабочая пресса была действительно на высоте литературного и культурного движения своего времени. Она правильно и критически анализировала все главные явления современной литературы и вела эффективную борьбу в защиту классического наследства и классического образования.

Наследники Маркса и Энгельса в немецком рабочем движении — люди, стоявшие во главе левого направления, — соединяли с революционной активностью глубокое понимание сокровищ искусства и литературы и большие познания в этой области. Карл Либкнехт, Роза Люксембург, Франц Меринг, Клара Цеткин, Юлиан Мархлевский (Карский) и Вильгельм Пик были и в этом вопросе верны заветам Маркса и Энгельса.

ЛЮБОВЬ К СВОБОДЕ — ЭТО ЛЮБОВЬ К ПРЕКРАСНОМУ

Эта линия характерна и для славного русского рабочего движения, которое с начала XX столетия возглавляло революционный пролетариат всего мира.

Еще перед Великой Октябрьской социалистической революцией партия большевиков провела большую работу, главным образом через большевистскую печать, по ознакомлению революционных рабочих с бесценными сокровищами литературы и искусства. Эта работа, которой руководил В. И. Ленин, развертывалась в трех главных направлениях:

1. Овладение прогрессивными традициями русской литературы прошлого.

2. Борьба против декадентства, за реалистическую литературу и искусство.

---

[1] F. Mehring, Geschichte der deutschen Sozialdemokratie, Zweiter Teil, Stuttgart, 1898, S. 545.

3. Борьба за пролетарское революционное искусство и литературу, за развертывание массового культурного движения среди рабочих.

Мы видели, что В. И. Ленин считал эту работу чрезвычайно важной и в своей статье «Партийная организация и партийная литература» указал ее политическое направление. При этом борьба за овладение богатством прогрессивных традиций русской литературы никогда не была в русском революционном движении простым «стремлением к образованию», которое отвлекало бы от революционных задач. Напротив, она являлась неотъемлемой частью этих задач, сливалась с ними. Ленин писал, что Толстой-художник известен ничтожному меньшинству даже в России. «Чтобы сделать его великие произведения действительно достоянием *всех*, нужна борьба и борьба против такого общественного строя, который осудил миллионы и десятки миллионов на темноту, забитость, каторжный труд и нищету, нужен социалистический переворот»[1].

В ряде своих работ («Критические заметки по национальному вопросу», «О национальной гордости великороссов» и др.) В. И. Ленин сформулировал принципы критического освоения литературно-художественных традиций прошлого революционным пролетариатом.

Газета «Правда»[2] обстоятельно доказывала, насколько ценное наследство имеет русское рабочее движение в лице великой русской литературы. Русская литература XIX столетия тяготела к большим общественным проблемам русской жизни, была теснейшим образом связана с прогрессивной борьбой народа. Важнейшей проблемой, стоявшей перед русской общественностью в XIX веке, была проблема уничтожения крепостного права. В продолжение более чем ста лет лучшие силы русской литературы отдавали свое слово, свой ум и свои чувства борьбе за разрешение этой проблемы. Конечно, падение крепостного права было предопределено самим ходом экономического развития Рос-

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 20, стр. 19.

[2] Ряд цитат из «Правды», приведенных ниже, а также данные о культурном движении рабочих в России заимствованы из книги: А. Прямков, Дооктябрьская «Правда» о литературе, изд-во «Советский писатель», 1955.

сии, но в ускорении этого падения самоотверженная работа русской литературы не могла не сыграть своей роли. «Начиная с Кантемира, Новикова, Радищева, особенно известного своим «Путешествием из Петербурга в Москву», и кончая Некрасовым, Тургеневым, Салтыковым, Герценом и Чернышевским, — все поработали здесь немало, все занесли свои имена в славную книгу «борцов с крепостной неволей»[1].

Особенной любовью пользовались среди русских рабочих, естественно, Пушкин и Гоголь — поистине народные писатели, произведения которых любили простые люди. Очень часто группы рабочей самодеятельности исполняли в рабочих клубах и театрах стихи и песни Пушкина, ставили пьесы Гоголя, полностью или же отдельные сцены из них.

Большевистская пресса особенно подчеркивала значение Н. А. Некрасова, поэтический дух которого нельзя отделить от духа самого народа. В 1912 году «Правда» писала: «Но если кто трудится и борется в надежде на лучшее будущее, какой бы черный и неблагодарный труд ни утомлял его к концу рабочего дня, нужен его душе и отдых, и светлый праздник мысли, и поддержка дружеского сочувствия... Пусть позовет он к себе Некрасова, пусть перечтет его страницы, полные горячей любви к человеку...» Стремление к другой, лучшей жизни, желание бороться во имя светлого завтрашнего дня — вот какие мысли навевают стихи Некрасова. В 1912 году партия большевиков в письме, направленном всем культурным и просветительным организациям, призвала достойно отметить годовщину смерти поэта и организовать в память о нем литературные вечера. Во втором письме указывались темы для докладов, рекомендовались стихотворения и литература.

Высокую оценку у русских рабочих, как, впрочем, и в революционном немецком рабочем движении того времени, получило творчество Салтыкова-Щедрина. «Сознательные петербургские рабочие, — писала «Правда» в 1914 году, — должны знать и будут знать дорогу к этой славной могиле неутомимого защитника народных прав, десятки лет боровшегося не только против крепостни-

---

[1] «Путь правды», № 90 от 18 мая 1914 года.

чества, насилия, произвола и эксплуатации высших кругов, но и против забитости, несознательности и недостаточной солидарности самих угнетенных».

Борьба за освоение классических русских литературных традиций революционным пролетариатом, которым руководили большевики, сочеталась с борьбой против буржуазного литературного упадка и декадентства, за возникновение новой, социалистической литературы. В. И. Ленин, особенно ценивший статьи М. С. Ольминского о литературном наследстве, указывал, какое большое значение имеет эта работа в борьбе за демократию. «Хорошо бы вообще, — писал он, — от времени до времени вспоминать, цитировать и растолковывать в «Правде» Щедрина и других писателей «старой» народнической демократии. Для читателей «Правды» — для 25 000 — это было бы уместно, интересно, да и получилось бы освещение теперешних вопросов рабочей демократии с иной стороны, иным голосом» [1].

После революции 1905 года особое политическое значение приобрела борьба против декадентства, поскольку реакция выступала во всех областях общественной жизни, в том числе и в искусстве. Среди интеллигенции широкое распространение получили контрреволюционные настроения, ренегатские идеи, увлечение мистикой и религией. Воспевались пессимизм и упадочничество, культивировался разврат.

Ленин разоблачал социальный смысл этого процесса, охарактеризовав его как «поворот *против* демократии... *к контрреволюционному либерализму»* [2]. В резких выражениях он осудил литературные произведения, которые носили отпечаток этих идей.

Большевистская партия и ее центральный орган «Правда» вели последовательную борьбу против такого сорта литературы и искусства. Они, например, решительно выступили против декадентских произведений Федора Сологуба, наводнения театров пустыми полупорнографическими бульварными пьесами, а также против «карамазовщины» — декадентского контрреволюционного истолкования Достоевского. В большой статье «Возрождение реализма», которая была опубликована в «Правде»

---

[1] «Ленин о культуре и искусстве», стр. 405—406.
[2] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 22, стр. 93.

26 января 1914 года, показывалось, что в связи с новым революционным подъемом масс одновременно укреплялся реализм. «...Писателей, изображающих «грубую жизнь», — писала «Правда», — теперь гораздо больше, чем было в недавние годы. М. Горький, гр. А. Толстой, Бунин, Шмелев, Сургучев и др. рисуют в своих произведениях не «сказочные дали», не таинственных «таитян», а подлинную русскую жизнь, со всеми ее ужасами, повседневной обыденщиной. Даже Сергеев-Ценский — один из бывших и, несомненно, наиболее талантливых русских декадентов — ныне определенно идет к реализму». Газета показала неразрывную связь между революционным марксизмом и защитой реализма в литературе. Эта связь явилась причиной все более резких нападок защитников декадентства на реализм. «Вот почему они страстно, даже злобно критикуют реалистов, ибо в реализме они видят «отголосок нового движения».

Большевики указывали прежде всего на растущую неспособность буржуазии создать что-либо ценное и в области искусства. «Докажем же, что мы уже овладели всеми достижениями в области культуры, полезными для всех рабочих», — говорили они. Мощное русское рабочее просветительное движение, а также быстрый подъем социалистической литературы и искусства явились лучшим доказательством этого положения.

Большевики во главе с Лениным резко выступали против попыток создать какое-то «чистое», надуманное «пролетарское искусство», оторванное от культуры прошлого. В своих «Заметках публициста» В. И. Ленин указывает на связь такой попытки с идеологическими направлениями махизма и отзовизма.

Хотя у Максима Горького и наблюдались некоторые ошибочные мотивы в его творчестве, тем не менее В. И. Ленин подчеркивал: «...Горький — безусловно крупнейший представитель *пролетарского* искусства, который много для него сделал и еще больше может сделать...

В деле пролетарского искусства М. Горький есть громадный *плюс,* несмотря на его сочувствие махизму и отзовизму» [1].

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 19, стр. 251—252.

Горький внес неоценимый вклад в социалистическую литературу и искусство не только своими бессмертными произведениями, но и руководящей работой по организации и воспитанию рабочих-писателей. Он руководил изданием антологий пролетарских писателей. В предисловии к первой из этих антологий Горький писал: «Бодрые силы пролетариата, возрастая количественно, становятся и качеством своим все более культурными; мы уже можем сказать, что, несмотря на ужасные условия жизни русского рабочего, он постепенно создает свою интеллигенцию... Вот откуда истекает все возрастающее среди рабочих стремление к писательству, к литературе» [1].

«Движение пишущих рабочих», то есть выступления рабочих — писателей и поэтов, приняло в России массовый характер еще перед первой мировой войной. В течение примерно четырех лет на страницах легальных большевистских газет выступило около 400 рабочих-литераторов. По подсчетам А. В. Прямкова, число таких «пишущих рабочих» в России в период между 1910 и 1914 годами составляло от 3000 до 5000 человек.

Особая роль в этот период зарождения социалистической литературы и искусства принадлежала боевой сатире. Здесь в первую очередь обращают на себя внимание басни Демьяна Бедного. В. И. Ленин придавал большое значение его творчеству. Сразу же после появления первых басен Демьяна Бедного Ленин обратил внимание Горького на басни Демьяна Бедного [2] и написал в мае 1913 года в редакцию «Правды»: «Насчет Демьяна Бедного продолжаю *быть за*. Не придирайтесь, друзья, к человеческим слабостям! Талант — редкость. Надо его систематически и осторожно поддерживать. Грех будет на вашей душе, большой грех (во сто раз больше «грехов» личных разных, буде есть таковые...) перед рабочей демократией, если вы талантливого сотрудника не притянете, не *поможете ему*» [3].

---

[1] М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 170.
[2] «Ленин о культуре и искусстве», стр. 417.
[3] В. И. Ленин, Соч., т. 35, стр. 68.

Это письмо, как и многие другие, представляет наглядный пример внимания, такта и заботы, которые всегда проявлял Ленин, осуществляя руководство развитием социалистической литературы и искусства в России.

Рост культурных интересов и творческих сил русских рабочих нашел свое выражение в возникновении многочисленных кружков самодеятельности и первых рабочих театров еще в канун первой мировой войны.

Неуклонная забота русских революционных рабочих о наследстве прошлого в области искусства, их борьба за реализм, против упадка в искусстве, их постоянная творческая работа, направленная на создание новой, социалистической литературы и искусства наглядно свидетельствуют, насколько глупой, лживой и реакционной была клевета господствующих классов и их подпевал, утверждавших, будто «варвары-рабочие» разобьют древние статуи, уничтожат веками сохраняемые картины и принудят художников, артистов и других служителей искусства шить, готовить пищу и копать землю. «Правда» указывала, что предпосылкой свободного развития искусства является свобода трудящихся. Тем не менее еще до победы революции представители рабочих проявили себя также и в области искусства. Из рабочего класса вышли великолепные мастера искусства с Максимом Горьким во главе, за ними последовали новые, молодые силы. Уже в 1912 году «Правда» могла констатировать, что среди рабочих наглядно проявляется стремление к живописи, театру и вообще искусству. Капиталистическое общество дало рабочему для удовлетворения его эстетических потребностей одну лишь пивную, но любовь рабочего к свободе приблизила его к прекрасному.

Достижения немецкого и в первую очередь русского революционного рабочего движения в области культуры (как и успехи рабочих любой страны в этом направлении) наглядно показывают, что борьба рабочего класса за освобождение от капиталистического и империалистического ярма совпадает с его стремлением овладеть сокровищами искусства, литературы, развернуть свои собственные творческие силы.

В период, предшествующий победе революционного пролетариата, необычайно высокая литературно-худо-

жественная культура классиков марксизма отражала чаяния того класса, бессмертными борцами которого они являлись. И в этом отношении Маркс, Энгельс и Ленин были едины с революционным пролетариатом. В то же время борьба и требования революционного пролетариата в области культуры сделались мощной движущей силой в процессе разработки Карлом Марксом, Фридрихом Энгельсом и Владимиром Ильичем Лениным их эстетических взглядов.

II

Эстетика и практика

•

Проблемы исторического материализма в области эстетики

На могиле своего друга Фридрих Энгельс говорил о великих открытиях, которые подарил миру гений Карла Маркса: «Подобно тому как Дарвин открыл закон развития органического мира, Маркс открыл закон развития человеческой истории: тот, до последнего времени скрытый под идеологическими наслоениями, простой факт, что люди в первую очередь должны есть, пить, иметь жилище и одеваться, прежде чем быть в состоянии заниматься политикой, наукой, искусством, религией т. д.; что, следовательно, производство непосредственных материальных средств к жизни и тем самым каждая данная ступень экономического развития народа или эпохи образуют основу, из которой развиваются государственные учреждения, правовые воззрения, искусство и даже религиозные представления данных людей и из которой они поэтому должны быть объяснены, — а не наоборот, как это делалось до сих пор» [1].

С этого открытия, которое возможно было лишь с позиций революционного пролетариата, начался подлинный переворот во всех областях общественных наук, в том числе и в области эстетической теории.

Найденный наконец закон развития человеческой истории дал возможность со всей силой подчеркнуть роль материального производства, роль чувственной практической революционной деятельности людей. Другая великая заслуга Маркса состояла в открытии им особого закона движения современного капиталистического способа производства и его детища — буржуазного общества. Благодаря этому открытию анализ материальной практической жизни общества и его законо-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 19, стр. 350—351.

мерного революционного изменения был поставлен на научную основу. Больше того, исследование движущих сил капиталистического общества сделало впервые понятной всю предыдущую историю. Глубоко исследованная Марксом анатомия буржуазного строя стала в известной мере ключом к анатомии всего предшествующего общественного развития.

Совершив переворот в области общественных наук, Маркс разрешил тем самым одну из больших теоретических проблем, над раскрытием которой билась до него теория эстетики, — проблему о сущности эстетических отношений людей к действительности и об эстетической сущности искусства. Подлинно научное решение этого вопроса ранее не было возможным.

Основным вопросом всякой научной эстетики является проблема характера и отличительных особенностей эстетических явлений и законов. Достигнутая Марксом новая ступень эстетического мышления была обусловлена не только переворотом в области науки об обществе. Мы уже видели, что К. Маркс, его соратник Ф. Энгельс и великий продолжатель их дела В. И. Ленин непосредственно и довольно основательно занимались проблемами эстетики. И какую бы проблему Маркс ни исследовал — а таких проблем было очень много — ни одной из них он не занимался поверхностно[1]. Он сделал и в области эстетики самостоятельные открытия.

Как же представляли себе предшественники и великие современники Маркса эстетические отношения человека к действительности, к природе, которой они в первую очередь занимались?

Мы ограничимся лишь некоторыми соображениями, которые имеют целью более наглядно подчеркнуть новое во взглядах Маркса по этому вопросу.

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 19, стр. 351.

Глава четвертая

О ДОМАРКСИСТСКОЙ ЭСТЕТИКЕ

Канту принадлежит остроумное положение: природа кажется нам прекрасной, если она в то же время имеет вид искусства; и искусство может быть названо прекрасным только в том случае, если мы сознаем, что это искусство, хотя оно и дает для нас впечатление природы[1]. Однако субъективный идеалист и агностик Кант оспаривает органическую эстетическую связь между действительностью, природой и человеком. Он воздвигает двойную преграду между эстетическим, которое он рассматривает как продукт суверенного мышления, дающего самому себе законы, и еще более воображаемой «души», и *объективно* существующей природой, которая является непознаваемой «вещью в себе». Стеной между духом и природой становится не только принципиальная непознаваемость «вещи в себе». По мнению Канта, все представления, которые возникают у человека о каком-то явлении, носят полностью субъективный характер, не затрагивают связи человека с внешним предметом. В то же время Кант учит, что, например, качество пространства, существующее у человека априори, обеспечивает познание проявлений предмета, которые также существуют лишь в голове человека. Но при рассмотрении эстетической теории Кант намеренно разрывает даже эту невидимую и неощутимую нить между представлением и явлением. По Канту, то, что в представлении объекта только субъективно, то есть создает его отношение к субъекту, а не к предмету, и не может стать «составной частью познания» (в субъективно-идеа-

[1] См. И. Кант, Критика способности суждения, СПБ, 1898, стр. 176.

листическом смысле), есть его эстетическое свойство[1]. У Канта отношение между искусством и действительностью напоминает слова Шиллера из его стихотворения «Идеал и жизнь»:

Этой цели женщиной рожденный
Никогда еще не достигал,
Здесь зияет гибельный, бездонный,
Неизведанный провал.

Эстетические воззрения объективного идеалиста Гегеля, на которых мы еще неоднократно будем останавливаться, отличаются от воззрений субъективного идеалиста Канта.

Гегель остро полемизирует против точки зрения, утверждающей, что прекрасное остается для мышления непостижимым предметом. Красота, по Гегелю, есть лишь некий определенный способ высказывания и изображения истины, и поэтому она со всех сторон доступна постигающему в понятии мышлению, если оно действительно вооружено мощью понятия[2]. Искусство, говорит Гегель, это лишь одна из форм, в которой осознает себя истина, абсолютная идея. При этом абсолютную идею следует понимать лишь как *абсолютную деятельность*. Будучи одной из ступеней абсолютной идеи, искусство, так же как религия и философия, имеет своим предметом истину, абсолютную деятельность.

«Дух как истинный дух есть в себе и для себя, и вследствие этого он не есть абстрактно потустороннее предметности существо»[3]. Это должно означать, что абсолютный дух, прежде чем он познает свою абсолютную деятельность посредством человеческой субъективности, «раскрывается» предметно в форме объективности в природе. Природа также является продуктом абсолютной идеи. Субъект и объект, дух и природа идентичны, хотя это и есть идентичность противоречий. Искусство, по Гегелю, это «*чувственное* знание, знание в форме и образе самого чувственного и объективного, в котором абсолютное становится предметом созерцания и чув-

---

[1] См. И. Кант, Критика способности суждения, СПБ, 1898, стр. 28.
[2] Гегель, Соч., т. XII, стр. 95.
[3] Там же, стр. 105.

ствования»[1]. В соответствии с этим существо познания в области искусства заключается, по Гегелю, в том, что оно «ставит перед сознанием истину в виде чувственного оформления, и притом в виде такого чувственного оформления, которое в самом своем явлении имеет высший, более глубокий смысл и значение. Искусство, однако, не стремится двинуть нас за пределы этого чувственного воплощения, сделать для нас уловимым посредством последнего понятие как таковое, понятие в его всеобщности, ибо как раз *единство* этого понятия с индивидуальным явлением есть сущность прекрасного и продуцирования его искусством»[2].

Значение этого положения Гегеля состоит в том, что он рассматривает искусство и эстетическое восприятие не как познание объективности, чувственного существования *как такового*, а как познание объективности в качестве продукта «абсолютной деятельности», которая носит у него имя абсолютной идеи, или бога. Поэтому и для «Эстетики» Гегеля справедливы слова Маркса, сказанные им о гегелевской «Феноменологии»: ее величие состоит в том, что она «ухватывает сущность *труда* и понимает предметного человека, истинного... как результат его *собственного труда*»[3]. В чувственном раскрытии истины как абсолютной деятельности Гегель видит сущность эстетического. «Суть дела в том, что *предмет сознания* есть по Гегелю не что иное, как *самосознание*, или что предмет есть лишь *опредмеченное самосознание*, самосознание как предмет...»[4] — говорится у Маркса.

Величие этой мысли и ее специфическое значение для эстетической теории было понято, если говорить о философских наследниках Гегеля, лишь Карлом Марксом. При этом только Маркс оказался в состоянии разбить оковы, в которые была заключена эта мысль. «Гегель знает и признает только один вид труда, именно *абстрактно-духовный труд*»[5]. Исходя из этого взгляда, Гегель не смог установить *подлинного* различия между духом и природой, субъектом и объектом. Взамен дей-

---

[1] Гегель, Соч., т. XII, стр. 105.

[2] Там же.

[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 627.

[4] Там же, стр. 628.

[5] Там же, стр. 627.

ствительной связи между людьми и природой, связи, которая также определяет эстетическое отношение людей к природе, появляется идеалистическая, мистическая, фантастическая спекуляция «абсолютный субъект-объект, представляющий собой зараз всю природу и все человечество, — *абсолютный дух*»[1].

Как раз в этом вопросе всего лишь через десять лет после первого издания «Эстетики» Гегеля началось опровержение его эстетической теории диалектическо-материалистической критикой Маркса.

«Домарксистская»[2] материалистическая эстетика, которая достигла полной зрелости прежде всего в трудах Н. Г. Чернышевского, не могла еще удовлетворительным образом решить эту задачу.

Рассмотрим теперь те эстетические воззрения, которые, будучи в своей основе материалистическими, близко подходят к диалектическому и историческому материализму Маркса и Энгельса.

Не имея возможности даже вскользь рассмотреть все богатство в сущности материалистических взглядов Гёте, ограничимся лишь ссылками на некоторые его мысли. Перу Гёте[3] принадлежит одно из самых прекрасных и глубоких высказываний об искусстве: «Мы знаем мир только в его соотношении с человеком; мы не желаем никакого искусства, кроме того, которое является отпечатком этого отношения»[4].

Наша Социалистическая единая партия Германии в одном из своих самых важных политических документов по вопросам культуры безоговорочно присоединилась к этим словам Гёте, свидетельствующим о большом гуманизме классических немецких традиций в области искусства и эстетической мысли[5]. Гёте не смог

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 184.

[2] «Домарксистский» материалист Н. Г. Чернышевский работал при жизни Маркса. Его главное произведение по эстетике появилось в 1855 году. Труды Маркса не были известны Н. Г. Чернышевскому.

[3] См. W. Girnus, Goethe, der größte Realist der deutschen Sprache, в: «Johann Wolfgang Goethe' Über Kunst und Literatur», Eine Auswahl, Berlin, 1933.

[4] В. Гёте, Статьи и мысли об искусстве, изд-во «Искусство», 1936, стр. 344.

[5] См. «Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur (Beschluss des ZK der SED vom 17 März 1951)», в «Dokumente der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands», Bd. 3, Berlin, 1952, S. 441.

философски достаточно широко и убедительно обосновать свои гениальные мысли. Особенно это проявляется в ряде его замечаний об объективно-прекрасном. Тем не менее именно в этом вопросе Гёте достигает высшего пункта домарксистского материализма.

Гёте видел в красоте «проявление тайных законов природы, которые без ее явления оставались бы для нас навсегда скрытыми»[1]. В другом месте он пишет: «...Я, однако, должен сказать: мы находим прекрасное, наблюдая все закономерно живущее в его самой активной деятельности и совершенстве; стремясь к его воспроизведению, мы тем самым чувствуем себя полными жизни и наибольшей активности»[2]. И Гёте боролся за познание этого закономерно живущего, хотя и был вынужден ограничиться лишь подлинно гениальной постановкой ряда вопросов, ведущей к положениям диалектического и исторического материализма.

В ряде своих афоризмов о прекрасном в природе Гёте старается установить сущность закономерности, обусловливающей эти эстетические свойства. Гегель полагал, что он нашел эту закономерность в чувственном проявлении, самораскрытии божественной абсолютной идеи, которая в форме прекрасного возвращается к самой себе. Гёте не оставляет места для подобной спекулятивности. В конечном счете его догадка имеет в виду продуктивно действующего человека. Гёте писал: «В объекте есть некоторая неведомая закономерность, которая соответствует неведомой закономерности в субъекте. Для прекрасного требуется закон, который входит в явление... Закон, вступающий в проявление с великой свободой, согласно наиболее свойственным ему условиям, выдвигает объективно прекрасное, которое, впрочем, нуждается в достойных субъектах, способных воспринять его»[3].

Затем следует гениальное предвидение характера этого закона, причем Гёте понимал, что этот характер в его время еще не мог быть раскрыт. Гёте говорит о невозможности «дать отчет о прекрасном в природе

---

[1] И. В. Гете, Избранные сочинения по естествознанию, изд-во АН СССР, 1957, стр. 402.

[2] J. W. Goethe, Campagne in Frankreich 1792, «Goethes Werke» (Sophienausgabe), 33. Band, S. 234.

[3] Гёте, Статьи и мысли об искусстве, стр. 345, 346.

и искусстве, оттого что для первого нам следовало бы знать законы, по которым всеобщая природа желает действовать и действует, когда может, и для второго — знать законы, по которым всеобщая природа *в особой форме человеческой природы желает продуктивно действовать* и действует, когда может»[1].

Далее будет показано, что только Карл Маркс нашел основное условие для понимания сущности эстетических законов, открыв законы производственной деятельности людей.

Предшественнику русской социал-демократии, великому революционеру Николаю Гавриловичу Чернышевскому, творчески изучавшему философию Фейербаха, принадлежит заслуга уничтожающей критики мистического идеализма Гегеля в эстетике. Н. Г. Чернышевский выбросил из эстетики мистификацию гегелевского абсолютного субъекта-объекта. Тем самым смелый материалист подготовил реальную почву, на которой столь успешно могла развиться русская революционная эстетика XIX века. Указав на дверь метафизическому «божественному принципу», Н. Г. Чернышевский возвратил человеку его заслуженное место в искусстве. В своей статье «О поэзии». Сочинение Аристотеля» Н. Г. Чернышевский пишет: «Платон и Аристотель считают истинным содержанием искусства, и в особенности поэзии, вовсе не природу, а *человеческую* жизнь. Им принадлежит великая честь думать о главном содержании искусства именно то самое, что после них высказал уже только Лессинг и чего не могли понять все их последователи. У Аристотеля в «Пиитике» нет ни слова о природе: он говорит о людях, их действиях, событиях с людьми, как о предметах, которым подражает поэзия... Подражание *природе* чуждо истинному поэту, главный предмет которого — человек»[2].

Здесь Н. Г. Чернышевский высказывает взгляд, который полностью разделяется марксистско-ленинской теорией: главным предметом искусства во всех его ви-

---

[1] В. Гёте, Статьи и мысли об искусстве, стр. 346 (курсив мой. — *Г. К.*).

[2] Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. 1, Госполитиздат, 1950, стр. 319—320.

дах и жанрах является человек[1]. Однако остается еще неясным, можно ли считать человека также *специфическим* предметом художественного изображения, отображают ли человека те жанры искусства, которые ограничиваются изображением природы, например ландшафтная живопись, и если да, то каким образом.

В своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» Н. Г. Чернышевский дает свою знаменитую формулу: «Прекрасное есть жизнь», «прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такою, какова должна быть она по нашим понятиям; прекрасен тот предмет, который выказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни»[2].

Это великолепное определение на долгое время запечатлелось в прогрессивной революционной материалистической эстетике. Оно в значительной мере привлекало внимание марксистско-ленинской эстетической мысли. Тем не менее этому определению присущи недостатки и противоречия, неизбежные для домарксистского материализма.

Формула Н. Г. Чернышевского в своей основе материалистична. Эстетические свойства действительности она признает объективно существующими, в их диалектическом отношении к человеку. Эти свойства не являются, как у Канта, качествами лишь субъективного человеческого мышления или, как у Гегеля, свойствами самораскрывающегося абсолютного духа. Основу эстетических взглядов Чернышевского образует «антропологический принцип» — материалистическо-монистическое восприятие человека. Н. Г. Чернышевский рассматривает человека как часть природы и определяет его место в общей цепи развития материи. Отсюда вытекает мысль о существующем вне сознания и независимо от него объективном материальном мире, подчиняющемся объективным закономерностям. Это положение представляет собой основу эстетической теории Н. Г. Чернышевского.

Возникает, однако, проблема, которая не нашла у Н. Г. Чернышевского законченного разрешения. Он

---

[1] См. «Основы марксистско-ленинской эстетики», Госполитиздат, 1960, стр. 407.

[2] Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 59.

сознавал, что человеческая жизнь — это не только биологическое существование, но и *общественная* жизнь. Кроме того, он понимал — и здесь в учении Н. Г. Чернышевского и проявляется ряд зачатков исторического материализма, — что «наши представления о жизни» определяются в зависимости от общественных и социальных условий. Однако естественная, существующая вне человеческого сознания *основа* общественно-социальных представлений о жизни осталась для Чернышевского главным образом в виде «биологического существования природы» и ее явлений. Революционный демократ не мог ответить, каким образом «общественная жизнь», материальной основы которой он не знал, влияет на наш объект и затем правильно отражается в наших представлениях, обусловленных социальными явлениями.

Для Н. Г. Чернышевского, например, прекрасное существует объективно в природе. Критерием и оценкой этой объективности эстетических законов являются, однако, наши субъективные представления и взгляды, которые, как мы уже отмечали, могут не быть адекватными самому предмету. Н. Г. Чернышевский и не мог поэтому объяснить, что отмечал, в частности, Г. В. Плеханов[1], почему и как тот или иной предмет, «который заключает в себе жизнь», напоминает нам о ней. Поэтому, согласно Н. Г. Чернышевскому, от наших представлений зависит не только то, правильно ли и адекватно понимаем мы подлинную красоту предмета, но и то, является ли он вообще прекрасным. «Прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такою, какова должна быть она по нашим понятиям», — это означает, что наши взгляды, наш мозг определяют, является ли существо прекрасным и насколько. В этом и заложено глубокое противоречие по отношению к материалистической основной концепции Н. Г. Чернышевского, в этом и заключается идеалистический момент его эстетической теории. Н. Г. Чернышевский отбросил в своей эстетике гегелевскую мистическую конструкцию абсолютного субъекта-объекта. Он объявил сам предмет (объект, реальную действительность) первичным, а субъект (человеческое восприятие, представление и т. д.) —

[1] См. Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. V, стр. 306—307.

вторичным. В этом состоит материализм теории Н. Г. Чернышевского. Однако под влиянием антропологического принципа предмет для Н. Г. Чернышевского лишь благодаря своему чувственному существованию превращается в предмет эстетического восприятия и искусства. Несостоятельность его антропологизма в данном случае в том, что он исключает историческое развитие. «Объект» и «субъект» — употребим эти два выражения — механически противостоят друг другу, в то время как, по Гегелю, между ними существует хотя и идеалистическо-мистическое, но диалектическое взаимодействие. При попытке установить такое взаимодействие между субъектом и объектом идеалистические моменты появились потому, что Н. Г. Чернышевский не знал действительного материального практического отношения думающего и действующего человека к своему предмету, к объекту не только его представлений, но и его деятельности. Поэтому великолепная попытка Н. Г. Чернышевского, имевшая чрезвычайно большое историческое значение, не достигла полностью своей цели.

Таким образом, история домарксистской эстетики не смогла решить следующие основные проблемы:

1. Исходя из *объективности эстетических законов*, которая признавалась как материализмом, так и объективным идеализмом (хотя и с противоположных позиций), раскрыть сущность, «природу» этих законов.

2. Объяснить эстетическое отношение к «человеческому субъекту», отношения между «предметом» эстетического восприятия или отражения и эстетической субъективностью. Это значит, что нужно научно определить не только существо объективных эстетических законов, но также и эстетической субъективности.

Открытие Марксом роли практики в общественной жизни осветило ту область, где еще недавно царила тьма.

Перейдем теперь к исследованию этих двух проблем в свете основных положений исторического материализма.

Глава пятая

ПРАКТИКА И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОБЪЕКТИВНОСТЬ

Нами уже неоднократно употреблялось понятие «эстетический», «эстетическое». Оно охватывает то общее, что присуще всем эстетическим явлениям — прекрасному и безобразному, комическому и трагическому, типическому (как эстетической категории), специфическому содержанию и форме искусства и т. д. Лишь раскрыв это общее, свойственное всем эстетическим категориям, можно найти научный путь, ведущий к исследованию специфических эстетических законов.

Вопрос о том, существует ли эстетическое *объективно,* то есть вне и независимо от эстетических ощущений и от сознания, существует ли оно в самой действительности и должно ли быть ей присуще, прежде чем искусство его отразит, или же эстетическое создается лишь в процессе созерцания и мышления, является ключевой проблемой научной эстетики. В зависимости от ее решения мы говорим о материализме и идеализме в эстетической теории.

Уже в процессе «наивного» эстетического созерцания действительности, испытывая, например, эстетическую радость от красоты природы, мы получаем положительный ответ на вопрос об объективности эстетического. Вряд ли кто-нибудь, не побывавший, как говорит В. И. Ленин, в сумасшедшем доме или в ученье у философов-идеалистов, подумает, что красота горного ландшафта, захода солнца, женщины или цвета является лишь творением его головы. Напротив, он справедливо придет к убеждению, что игра красок во время захода солнца должна существовать в действительности, прежде чем она сможет возбудить у него чувство эстетического удовольствия. Эта «наивная» убежденность чело-

вечества становится *сознательно* одной из основ материалистической эстетической теории.

Вопрос об объективности эстетического имеет, однако, еще и другую сторону. Если я считаю, что все эстетическое представляет собой лишь продукт человеческого мозга, то есть субъекта, то тем самым я отрицаю существование раскрываемых наукой *законов,* лежащих в основе всего эстетического, его проявления и развития. Ведь в таком случае лишь мое мышление, мои ощущения и представления решают в конечном итоге вопрос о том, что является эстетическим и что не является им. Напротив, всякий закон устанавливает *объективную*, постоянную, устойчивую связь, выражает необходимые соотношения между явлениями и процессами. Тем самым не отрицается, конечно, наличие закономерной связи субъективных явлений. Исторический материализм, однако, исходит из того, что это субъективное существует не для «самого себя», не первично, а в той или иной степени определяется объективными материальными условиями и движущими силами.

Признание объективности эстетических законов в области материалистической эстетической теории оставляет, однако, открытым вопрос о том, каковы эти законы, какие объективные явления и процессы составляют их специфическое содержание. Имеют ли первостепенное значение для эстетических явлений законы природы, законы химии, физики, математики, биологической или геологической эволюции? Или же главное — это законы социального, общественного развития? А если это так, то применимы ли эти законы по всем общественным формациям или же лишь для некоторых из них? Может быть, действуют одновременно обе категории этих законов? Ответ на все эти вопросы в значительной мере затрудняется тем, что эстетическое восприятие, искусство и литература отражают явления из области природы, общественной жизни, мышления и человеческой психики. Искусство во всех его формах, видах и жанрах объединяет в единое целое такие на первый взгляд разнородные элементы, как использование «математических фигур» в архитектуре, орнаментике и прикладном искусстве, изображение цветов, ландшафтов и других явлений природы в изобразительном искусстве, отражение великих социальных битв в литературе или же

самых интимных человеческих отношений в художественном танце, воплощение сложнейших человеческих чувств в музыке или же выражение весьма абстрактных мыслей в так называемой «психологической лирике».

Каковы же законы, лежащие в основе развития и взаимосвязи таких совершенно различных явлений, относящихся к области природы, общественной жизни и человеческого мышления (психики)? На первый взгляд самым простым, казалось бы, идентифицировать объективные эстетические законы марксистско-ленинской эстетики с законами, которые были уже исследованы диалектическим материализмом, то есть с законами движения и взаимосвязи, общими для *всех* явлений природы, общественной жизни и мышления. Однако такой подход к делу препятствует, что будет обстоятельно показано ниже, исследованию объективных основ специфической эстетической сущности искусства и литературы, своеобразия эстетических восприятий, как особого метода (с точки зрения формы и содержания), необходимого для полного познания действительности.

О ЗНАЧЕНИИ ОБЪЕКТИВНОСТИ

Руководящий принцип политики нашей марксистско-ленинской партии в области искусства состоит в том, чтобы ориентировать все художественное творчество на связь с практической жизнью. Необходимо преодолеть все еще имеющиеся тенденции отрыва искусства от жизни; полностью ликвидировать отчуждение между деятелями искусства и народом и обеспечить самую тесную связь литературы и искусства с жизнью народа. После V съезда СЕПГ особое значение имела Биттерфельдская конференция, которая во многом способствовала подъему социалистической национальной литературы и искусства. Многие творческие работники установили тесную связь с социалистическими предприятиями, с рабочими и представителями интеллигенции, бригадами и коллективами социалистического труда, с крестьянами сельскохозяйственных кооперативов. Они стремятся глубоко проникнуть в мир мыслей и чувств трудящихся, раскрыть новые черты в общественной жизни и так отразить ее в искусстве, чтобы художественные

произведения воспринимались рабочими и крестьянами как выражение их стремлений, как *их* искусство[1].

Соответствует ли эта главная линия политике партии, создает ли она в ходе претворения в жизнь объективных *эстетических* закономерностей необходимые предпосылки для нового расцвета искусства? Или же речь идет о чем-то, возможно и необходимом с точки зрения политики, но не отвечающем сути искусства? Может быть, эта линия партии представляет собой, как утверждают в западной прессе закоренелые враги марксизма-ленинизма, лишь изобретение «чуждых искусству» доктринеров, действия которых безусловно враждебны искусству?

Для того чтобы ответить на эти вопросы с позиций марксизма-ленинизма, убедить колеблющихся и разоблачить противников, необходимо в рамках эстетической теории раскрыть объективность эстетических законов и их отношение к общественной практике.

Решение этой проблемы, связанной с большой политической борьбой современности, имеет также огромное значение для разоблачения буржуазной эстетической теории позднего периода, является важной составной частью борьбы против ревизионизма и догматизма.

Главной догмой буржуазного декадентского искусства позднего периода и его адептов в области теории сделалось отрицание объективности эстетических законов. Оно стало «теоретическим» оправданием и апологетикой глубокого упадка буржуазного искусства в условиях империалистического общества. Нет необходимости останавливаться на соответствующих теориях общей эстетики, а также на специальных теориях литературы и искусства. Многие буржуазные теоретики настолько далеки от идеи объективности эстетических законов, что они зачастую даже не пытаются бороться против нее, а попросту не включают эту идею в круг своих размышлений. Вся их позиция, однако, сводится к рассуждениям, с помощью которых черт в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус» пытался ввести в искушение композитора Адриана. «Твое, друг мой, почтительное отноше-

---

[1] Der Siebenjahrplan des Friedens, des Wohlstands und des Glücks des Volkes (Rede Walter Ulbrichts vor der Volkskammer der DDR am 30. September 1959), Berlin, 1959, S. 125.

ние к объективному, — говорил черт, — к так называемой правде, и наплевательское — к субъективному, к чистому переживанию — это, право же, мещанская тенденция, которую нужно преодолеть. Ты меня видишь, стало быть, я для тебя существую. Какая разница, существую ли я на самом деле? Разве действительно не то, что́ воздействует, разве правда — это не переживание, не чувство? То, что тебя возвышает, что увеличивает твое чувство силы, могущества, власти, — это, черт побери, правда, будь она хоть трижды ложью с добродетельной точки зрения»[1].

И под таким знаменем собираются представители декадентской литературы и искусства. Отказ от принципа объективности дает им охранную грамоту на то, чтобы поступать, как заблагорассудится, с истиной и реальностью.

Почти так же обстоит дело и с буржуазными эстетическими воззрениями позднего периода, которые на первых порах исходят из посылки наличия объективного предмета восприятия. Так, например, в «Эстетике» Николая Гартмана говорится: «Сущность прекрасного в его неповторимости как особенной эстетической ценности лежит... в особой закономерности единичного предмета»[2]. Но как же выглядят «структура и способ существования» этого предмета? Оказывается, двояким образом: во-первых, наличие предмета направляет чувства на то, что действительно существует; во-вторых, предмет существует только «для нас», для тех, кто его наблюдает. Второй момент при этом не включается произвольно в предмет (как это утверждает теория восприятия), а находится в явной зависимости от чувственного восприятия. «Прекрасное есть предмет двоякого рода, но оно едино как единый предмет. Существует реальный предмет, который дан чувствам, но он не превращается в чувства. Но вместе с тем в такой же мере является ирреальным, проявляющимся в реальном или обнаруживающимся на его фоне. Прекрасное не является только первым предметом или только вторым, но, пожалуй, оба они мыслятся вместе... Своеобразием, от которого за-

---

[1] Т. Манн, Доктор Фаустус, Издательство иностранной литературы, 1959, стр. 294.

[2] Н. Гартман, Эстетика, Издательство иностранной литературы, 1958, стр. 15.

висит красота предмета, является определенная роль реального (чувственно данного) в нем, дающая возможность проявиться совсем другому — ирреальному... Поэтому в способе существования прекрасного все перемещается: оно там налицо и вместе с тем его там нет. Его существование колеблющееся»[1]. И это, по Николаю Гартману, представляет собой основу эстетического предмета. «Каким образом это совершается, остается большой загадкой...»[2].

Нет необходимости заниматься критикой мировоззренческих основ онтологических теорий. *Социальный* смысл подобных эстетических воззрений ясен: к «беспредметной лжи» присоединяется «предметная ложь» в области искусства. Эстетические теории этого рода — вольно или невольно — служат теоретическому оправданию подобного «предметного» искусства, которое никак уж нельзя заподозрить в том, что оно является *реалистическим;* это «искусство» доходит до использования фашистских, расистских, мистических идей. В настоящее время в Западной Германии значительно усилилось влияние такого «предметного» искусства и такого взгляда на искусство, так как они могут играть известную роль при развертывании психологической войны.

Для более определенной характеристики направления искусства, основывающегося на подобных «предметных» теориях, Гартман постоянно подчеркивает, что искусство не может вообще служить познанию действительно существующего, объективного. Но он признает за искусством большую роль в деле «практической ориентации» и ратует за «руководство людьми посредством искусства». Чтобы представить себе картину этого руководства людьми с помощью искусства, достаточно ознакомиться с тем, что пишет Николай Гартман о содержании художественного творчества.

«Действие художника-творца, — говорит он, — есть удаление от действительности, потеря реальности. Ему не нужно создавать недостающие условия возможности, ему не нужно приводить в движение всю косность реальности; ему нужно только представить ирреальное как таковое наблюдающему. Реальное нужно ему для

---

[1] Н. Гартман, Эстетика, стр. 59.
[2] Там же, стр. 58.

этого только как соединяющий член, в котором может явиться ирреальное... но то, что в нем выявляется, остается при этом непременно недействительным и настолько решительно отделенным и несомненно недействительным, что явление в чувственной осязательности дает нам иллюзию вместо действительности»[1]. Поэтому «художника не подгоняет никакая обязанность, на нем не лежит никакая ответственность. Для этого ему открыто безграничное царство возможного, которое не связано никакими реальными условиями. Свобода художника не только отличается от моральной свободы, она значительно больше последней»[2]. Эти положения довольно ясны и не требуют комментариев, чтобы понять, чьи интересы берутся здесь под защиту.

В данном случае, как писал еще в 1934 году Георг Лукач, говоря о сущности этих буржуазных теорий позднего периода, «в них все большее место занимает эклектическая смесь фальшивого объективизма с фальшивым субъективизмом. Они изолируют объективность от человеческой практики, лишают объективность всякого движения и жизненности и противопоставляют ее застывшей, фаталистической, точно так же романтически изолированной субъективности. Знаменитое определение Золя, писавшего, что искусство — это часть природы, воспринимаемая сквозь человеческий темперамент, представляет собой образец такого эклектизма. В этом случае часть природы должна воспроизводиться механистически, то есть неверно, и объективистски, а затем поэтизироваться при посредстве субъективности, носящей лишь созерцательный характер, изолированной от практики, от практического взаимодействия»[3].

Эти умные слова правильно подмечают теоретическую основу нищеты буржуазно-идеалистической эстетической мысли, которая кроется в изоляции как эстетической объективности, так и эстетической субъективности от человеческой практики.

К сожалению, раскритикованное положение в значительной мере относится и к *собственному* творчеству Лукача. Он неоднократно касался значения проблемы

---

[1] Н. Гартман, Эстетика, стр. 64.
[2] Там же.
[3] G. Lukacs, Probleme des Realismus, Berlin, 1955, S. 12.

объективности в литературе и теории литературы. Но почти всегда богатая, жизненно-действенная практика, основывающаяся в первую очередь на материальном производстве, превращается у Лукача в одно лишь голое *понятие* «практики».

В своей книге «Введение в эстетические работы Маркса и Энгельса», написанной в 1945 году, Лукач не дал себе труда более подробно изложить вопрос о взаимоотношении между эстетической объективностью и живой, чувственной практикой. Он высказывает, правда, верную мысль, что разбросанные в трудах классиков марксизма замечания по эстетическим проблемам представляют собой органическую и систематическую целостную концепцию. Лукач называет два главных пункта, которые, по его мнению, лежат в основе этой целостной концепции. Во-первых, марксистская система не отрывается от истории. Согласно Марксу и Энгельсу, указывает Лукач, существует лишь одна-единственная наука — история, включающая развитие природы, общества и мышления в качестве единого исторического процесса. Однако, не говоря уже о том, что Маркс и Энгельс не считали историю природы и историю человеческого общества «единым историческим процессом», Лукач не говорит здесь ни слова о том, что же с точки зрения марксизма является движущей силой истории общества. Второе положение, которое Лукач считает основным для марксистского эстетического мышления, — это диалектика абсолютного и относительного. Лукач переходит затем сразу же к значению исторического материализма специально для эстетической теории и излагает некоторые «общие принципиальные вопросы исторического материализма» [1].

Мы хотели бы лишь суммировать его «принципиальные вопросы», не затрагивая при этом приводимые Лукачем цитаты классиков марксизма, которые в значительной мере фальсифицированы, а также опустив большое число пустых, но весьма глубокомысленно звучащих, трескучих фраз, вроде: «Сложное переплетение взаимодействий... если брать конкретно, то каждое развитие имеет свой специальный характер... познаваемая

---

[1] G. Lukacs, Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, Berlin, 1954, S. 191—216.

параллельность двух процессов развития не может быть никогда механически обобщена... вопрос о том, как проявляется принцип неравномерного развития в любой области и в любой период, — это конкретно-исторический вопрос, по которому марксист может выразить свое мнение лишь на основе конкретного анализа конкретной обстановки... конкретное изучение конкретных связей диалектики... лишь такое обстоятельное, динамическое и диалектическое восприятие может дать картину данного положения... эта постановка с ног на голову принципиальных категорий человеческого бытия представляет собой необходимую фетишизацию капиталистического общества...» и так далее в том же роде. Мы привели здесь небольшое число подобных перлов претенциозного разглагольствования потому, что оно у Георга Лукача является любимым средством для того, чтобы под видом диалектической глубины затруднить понимание действительного содержания его взглядов. Ведь трудно представить себе, что сам Лукач думает, что он действительно говорит что-то «конкретное», призывая решать конкретный вопрос, который возникает в какой-то области в какой-то период на основе конкретного анализа конкретного положения. Однако закончим на этом наши примеры на тему о роли пустословия в творчестве Лукача и займемся его «общими, принципиальными вопросами исторического материализма», сформулировав которые, он — в какой уже раз! — спасает «подлинный марксизм, подлинное диалектическое мировоззрение»[1].

Первый вопрос: «Известно, что исторический материализм видит в экономическом базисе направляющий принцип (!), определяющую закономерность исторического развития. Идеологии, в том числе литература и искусство, фигурируют (!) в этой связи в процессе развития (в каком? Ведь до этого Лукач говорил о природе, истории и мышлении) лишь как вторичное, надстройка»[2]. Тем самым исторический материализм превращается, с позволения сказать, в пугало для детей, в своего рода разновидность буржуазной социологии. После того как Лукач вульгаризировал исторический материализм, он кричит, что выступает против вульгари-

[1] G. Lukacs, Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, S. 193.
[2] Там же.

зации исторического материализма, которая компрометирует марксизм.

Второй общий принципиальный вопрос: марксизм не признает «чисто односторонних отношений причины и следствия» и подчеркивает поэтому активную роль идей в истории [1].

Третий общий принципиальный вопрос: «Эта марксистская методологическая позиция (даже не действительное положение вещей, а «методологическая позиция».— *Г. К.*) приводит к тому, что она (методологическая позиция.— *Г. К.*) приписывает чрезвычайно большую роль в процессе исторического развития творческой энергии (!), деятельности субъекта» [2]. С точки зрения марксизма человек благодаря труду превратился из животного в человека. Поэтому можно было бы ожидать, что Лукач по крайней мере в качестве третьего вопроса среди остальных проблем подлинного марксизма поставит вопрос о роли материальной революционной практики. И действительно, он приводит длинную цитату из Маркса, из которой следует, что эстетическая субъективность возникает на основе материальных результатов человеческой практики, в процессе практической материальной деятельности. Какие же выводы делает Лукач из этого положения? «Духовная деятельность человека имеет таким образом (!) в каждой из своих областей определенную относительную самостоятельность...» [3]

В следующем предположении, однако, *относительность* этого самостоятельного развития уже отбрасывается. «Каждая такая область деятельности, каждая сфера развивается самостоятельно при содействии творчески действующего субъекта (!), находится в непосредственной связи со своими собственными прежними творческими актами, развивается в условиях критики и полемики». Субъективное утверждение о том, что каждая сфера духовной жизни развивается сама собой, не является просто иллюзией. Эта самостоятельность якобы «объективно заложена» в самой сути развития. И это, по мнению Лукача, отнюдь не является «отрицанием приоритета экономического базиса»!

---

[1] G. Lukacs, Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, S. 193—194.
[2] Там же, стр. 194.
[3] Там же, стр. 195.

Оставим, однако, эти сферы деятельности, развивающиеся самостоятельно с помощью творчески действующего субъекта, связанные со своими прежними творческими актами, и займемся четвертым, последним общим принципиальным вопросом «подлинного марксизма». Этот вопрос подается в двух вариантах.

Старый вариант, который, очевидно, уже превзойден «подлинным диалектическим мировоззрением», принадлежит Карлу Марксу; новый, чрезвычайно улучшенный, — Георгу Лукачу. При этом речь идет о неодинаковом *отношении развития материального производства к художественному производству*[1], что, по мнению Маркса, вытекает из исторической определенности материального способа производства. В процессе «обработки» этой мысли Лукачем данная проблема выглядит так, будто отнюдь не является необходимым, чтобы «общество, стоявшее с точки зрения общественного развития на более высокой ступени, обязательно имело более высокоразвитую литературу, искусство и философию, чем общество, стоящее на более низкой ступени». Лукач затемняет совершенно ясную мысль Маркса, сводя ее к «неравномерному развитию в области истории идеологий»[2].

Таковы «общие, принципиальные вопросы исторического материализма», с точки зрения человека, которого Александр Дымшиц однажды метко назвал «патриархом современного ревизионизма». Подведем итог: на экономическом базисе, который фигурирует как направляющий принцип, проявляется активная роль идей в истории, растет самостоятельность различных областей умственного труда, причем прогрессивное общественное развитие не ведет к совершенствованию литературы, искусства и философии. И это преподносится Лукачем в качестве первого пункта «теории марксистской систематизации» эстетических взглядов Карла Маркса и Фридриха Энгельса.

Такие «мелочи», как характер закономерностей общественной жизни, роль материального производства и практической революционной деятельности, диалектика производительных сил и производственных отношений,

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 736.
[2] G. Lukacs, Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, S. 196.

роль классов и класовой борьбы в истории, социальная революция как закономерность смены одной общественной формации другой, роль народных масс и т. д., Лукач не включил в свою номенклатуру основных проблем «подлинного марксизма», имеющих большое значение для систематизации эстетических взглядов классиков марксизма-ленинизма. Мы предоставляем самому Георгу Лукачу дать оценку всем этим извращениям. Тот, кто таким образом подходит к эстетическим взглядам классиков марксизма, к историческому материализму, писал Лукач, обращаясь, правда, в адрес вульгарных марксистов, «тот ничего не понимает в их сути и развитии, тот защищает не марксизм, а его искаженный облик, его карикатуру»[1].

К этому нечего больше добавить.

Харих[2] также признавал объективность эстетических категорий, в первую очередь категории прекрасного, которой он особенно подробно занимался. Опираясь в значительной степени на теории биологов Лоренца и Гелена, Харих обещал не много не мало, как «впервые» определить объективно-прекрасное и сущность вызываемых им и соответствующих ему психических побуждений «с такой всеобщностью», что в многообразии эстетических явлений будет виден единый закон. Все это, по-видимому, следовало понимать так: наряду с Лоренцем и Геленом мы должны быть «благодарны» за само существование эстетики как науки интуиции законченного контрреволюционера Вольфганга Хариха.

В отношении же его претензий следует сослаться лишь на то, что главное из утверждений Хариха уже задолго до него было написано в книге Чарлза Дарвина, носящей заголовок «Происхождение человека и половой отбор». Следует также отметить, что прием переноса принципов дарвинизма на область общественной науки — эстетики отнюдь не является новым. Еще в 90-х годах прошлого столетия это был один из главных методов, с помощью которого оппортунисты в немецком рабочем движении старались подорвать марксистскую теорию. Этими духовными предшественниками Хариха можно любоваться на страницах журнала «Sozialisti-

[1] G. Lukacs, Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, S. 194.

[2] W. Harich. Über die Empfindung des Schönen, в «Sinn und Form», Heft 6, 1953, S. 122—166.

sche Monatshefte» («Социалистический ежемесячник»), центрального органа международного оппортунизма. И, наконец, у Плеханова в его «Письмах без адреса» можно познакомиться с марксистской критикой эстетических взглядов Дарвина. Так обстоит дело с претензиями, выдвигаемыми Харихом.

По Хариху, объективность эстетических явлений состоит главным образом в особой структуре материи, характеризуемой «признаком общей неправдоподобности, соединенной с простотой», которая обладает способностью вызывать специфическое психологическое раздражение. Для возбудителей этого раздражения общим является то, что они вследствие своей формы, цвета, звучания или запаха немедленно обращают на себя внимание в сравнении с обычными впечатлениями, которые можно получить в рамках естественно данной окружающей среды, и поэтому стихийно воспринимаются человеком как ощущение прекрасного[1]. Мы не собираемся здесь спорить о том, как Харих стал бы доказывать свой тезис, — возможно, на примере любовных игр кротов, рева оленя во время течки, защитных реакций ящерицы или вонючки, которые хотя и в достаточной степени бросаются в глаза, но никак не могут быть стихийно восприняты человеком как прекрасные.

Харих определяет «сущность прекрасного» как «общее неправдоподобие» цвета, формы, ритма, звуковой последовательности, образа и т. д., как его противопоставление обычным впечатлениям, хотя они нередко в отдельных случаях также бросаются в глаза, как это, например, имеет место в природе в случае мимикрии. В то время как животное инстинктивно реагирует на эти особые качества (возбудители), присущие тому или иному предмету или какому-нибудь другому животному, реакции человека не основаны на инстинктах. Следует отметить, что Харих ссылается при этом на Платона, Фому Аквинского и Канта как на духовных отцов его взглядов. Что же касается эстетического любования, источника удовлетворения человека, то инстинктивные побуждения отрываются от всего того, что служит непосредственно жизненным проявлениям (можно полагать, особенно от труда и практики), и объявляются от-

[1] См. «Sinn und Form», Heft 6, 1953, S. 124.

носительно самостоятельными. «Человеческое восприятие прекрасного пышно расцветает», — говорит Харих, отсюда его «излишность» как момента практической жизни. Оно в то же время «как бы оторвано» от функций повседневного существования, которые взял на себя теперь труд, производство материальных благ посредством изготовленных самим человеком инструментов. Из всего этого будто бы вытекает колоссальная, неисчерпаемая изменчивость и пластичность эстетических восприятий человека[1].

Харих находит удовлетворение в перечислении занимательных примеров того, что может, исходя из этих взглядов, стать действительным объектом эстетических ощущений и что «не может ими стать». Его шкала начинается со стеклянных шариков для игры, бесчисленных дорожных сувениров, романов Марлитт и украшенных тортов и доходит до Афродиты Милосской, фуг Баха, стихотворений Гёте и симфоний Бетховена.

Вряд ли можно более резко и провокационно оторвать основные вопросы эстетики от человеческой практики. В целях прямой издевки над марксизмом Харих сделал попытку («для подготовленных в области марксизма лиц») связать свою теорию с «учением Фридриха Энгельса о том, что человек создал себя трудом». Харих делает это так: он соизволил отметить, что выявление прекрасного в произведении искусства представляет собой «несомненно» особую форму труда, причем он выбирает из «Капитала» Маркса серию определений конкретного, полезного материального труда, создающего потребительные стоимости, и «применяет» их к процессу художественного творчества. Не сказав буквально ни одного слова о реальной практической материальной деятельности, Харих делает «марксистский» вывод, что человек, таким образом, создал посредством труда не только искусство, но и одновременно с ним также свое наслаждение искусством и себя самого, как наслаждающегося искусством[2].

Мы не собираемся рассматривать здесь почти неисчерпаемое множество подобных эклектизмов Хариха. В другом месте книги об этом еще будет сказано. Мы

---

[1] «Sinn und Form», Heft 6, 1953. S. 132.
[2] См. «Sinn und Form», Heft 6, 1953, S. 139.

вытащили на свет реакционные измышления Вольфганга Хариха лишь с одной целью: наглядно продемонстрировать на их примере, а также на примере теорий Георга Лукача, что основной теоретической чертой современного ревизионизма в области эстетики является стремление создать, *начиная уже с основных проблем эстетической теории, непреодолимую пропасть между искусством и общественной практикой.* Социальный смысл таких действий очевиден: в обоих случаях речь идет о попытке оторвать искусство и литературу от практики социалистического строительства.

Лукач и до некоторой степени Харих смогли в течение определенного времени выдавать себя за марксистов. Они делали вид, что преклоняются перед объективностью в области эстетики, спекулировали на некоторых элементах диалектики, говорили об общественно-историческом детерминизме эстетического вкуса и художественного отражения действительности. Поэтому им удалось некоторое время слыть за людей, придерживающихся в эстетике диалектического и исторического материализма.

Атаки ревизионистов в области эстетики вынуждают нас еще глубже и шире, чем это обычно делается, поставить вопросы объективности эстетического восприятия и художественного отражения также и при исследовании эстетических теорий классиков марксизма-ленинизма. При этом на первый план необходимо поставить проблему *неразрывной связи между эстетической объективностью и общественной практикой.*

«ОПРЕДМЕЧИВАНИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ СУЩНОСТНЫХ СИЛ» И ИСКУССТВО

Что же писали Маркс и Энгельс, критикуя «спекулятивную эстетику»? Мистическая спекуляция, а равно и спекулятивная эстетика нуждаются в «конкретном спекулятивном единстве», в субъекте-объекте, который, как иронически отмечали Маркс и Энгельс, соединял бы в одном лице дом и домовладельца.

«Критическая критика, порицающая «романтическое искусство» за его «догму единства»... ставит на место

природной и человеческой связи... фантастическую связь, мистический субъект-объект, подобно тому как *Гегель* на место действительной связи между человеком и природой ставит абсолютный субъект-объект, представляющий собой зараз всю природу и все человечество, — *абсолютный дух*»[1].

В первую очередь в своих экономических произведениях Маркс полностью устранил этот «мистический субъект-объект» эстетики и философии Гегеля. Он с большой точностью исследовал основы действительной связи между человеком и природой. Для того чтобы изложить взгляды Маркса, начнем с его «Капитала». В этом произведении для нас особый интерес представляет пятая глава первого тома «Процесс труда и процесс увеличения стоимости».

Маркс исходит из того, что процесс труда необходимо рассматривать сначала независимо от любой определенной общественной, исторической формы, в которой он происходит. Производство товаров не меняет своей всеобщей природы, если, например, оно совершается для капиталиста и под его контролем.

Труд — это прежде всего процесс, совершающийся между человеком и природой, процесс, в котором человек своей собственной деятельностью опосредствует, регулирует и контролирует обмен веществ между собой и природой. Процесс труда — это вечное природное условие человеческой деятельности, и поэтому его необходимо рассмотреть сначала независимо от формы этой жизни, а, напротив, одинаковым для всех общественных форм[2].

Процесс труда представляет собой целесообразную человеческую деятельность, направленную на изготовление потребительных стоимостей, освоение природных ресурсов для человеческих потребностей. В этом состоит общее условие обмена веществ между человеком и природой[3]. Маркс сравнивает специфический человеческий труд с операциями животных (пауков и пчел) и пишет: «Но и самый плохой архитектор от наилучшей пчелы с самого начала отличается тем, что, прежде чем строить

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 184.
[2] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 188.
[3] См. там же.

ячейку из воска, он уже построил ее в своей голове. В конце процесса труда получается результат, который уже в начале этого процесса имелся в представлении человека, т. е. идеально»[1]. Если вырвать это место из общей связи изложения, то это могло бы привести к вере в примат идеи в человеческом процессе производства, в процессе создания самого человека на основе его труда. Но Маркс предпослал этим словам другую, в высшей степени важную, мысль. Человек противостоит веществу природы сам как сила природы, он приводит в движение принадлежащие его телу естественные силы: руки и ноги, голову и пальцы, чтобы усвоить вещества природы в форме, пригодной для его жизни. «Воздействуя посредством этого движения на внешнюю природу и изменяя ее, он в то же время *изменяет свою собственную природу. Он развивает дремлющие в ней силы и подчиняет игру этих сил своей собственной власти*»[2].

Здесь явно прослеживается мысль о том, что все свойственные человеку физические и интеллектуальные потенции люди приобрели постепенно и лишь в процессе труда. При этом они, что весьма обстоятельно показывает Маркс[3], всегда опираются на предшествующий овеществленный труд, выступающий в первую очередь в виде средств производства. Эти средства производства, однако, не являются результатом идеи или же определенной цели того или иного работающего, — каждый индивидуум и каждое новое поколение находят эти производительные силы в материальном, предметном виде и используют их. Уже в своем произведении «Немецкая идеология» Маркс и Энгельс указывали, что история есть не что иное, как последовательная смена отдельных поколений, причем каждое из них использует материалы, капиталы и производительные силы, переданные ему всеми предшествующими поколениями. В силу этого данное поколение, с одной стороны, продолжает унаследованную деятельность при совершенно изменившихся условиях, а с другой — видоизменяет старые посредством совершенно измененной деятельности[4].

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 189.
[2] Там же, стр. 188—189 (курсив мой. — *Г. К.*).
[3] См. там же, стр. 189—195.
[4] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 44—45.

Мысль об исключительно большой роли материального, практического труда для становления человека подробно изложена Фридрихом Энгельсом в работе «Диалектика природы». Труд — это первое основное условие всей человеческой жизни, «и притом в такой степени, что мы в известном смысле должны сказать: труд создал самого человека» [1].

В процессе материального, практического труда, в ходе которого человек вообще мог стать человеком, сформировались также его органы, возникли исторически психо-физиологические предпосылки художественного творчества и эстетического восприятия. Само собой разумеется, человек является биологическим существом, частью природы. Но его превращение в человека, в homo sapiens совершенно нельзя сравнивать с биологической эволюцией других животных. Оно в значительной мере носит социальный характер.

Энгельс указывает на совершенствование органов человека, которые делают возможным художественное творчество, приводя в качестве примера руку человека. Рука представляет собой не только орган труда, но также и *продукт* труда. Только благодаря труду, приспособлению к все новым операциям, передаче по наследству достигнутого таким путем особого развития мускулов, связок и, за более долгие промежутки времени, также и костей и, наконец, благодаря последующему применению этих приобретенных по наследству усовершенствований к новым, все более сложным операциям «человеческая рука достигла той высокой ступени совершенства, на которой она смогла, как бы силой волшебства, вызвать к жизни картины Рафаэля, статуи Торвальдсена, музыку Паганини» [2].

Подобно руке, развивалась и речь [3], а также тесно связанная с ней вторая сигнальная система — высшая нервная деятельность, свойственная только человеку. Здесь также дело идет о способности, которая возникла в результате практической, общественной, трудовой деятельности человека, *в ходе исторического развития,* а не образовалась сама собой «от природы». «Сначала труд, — писал Энгельс, — а затем и вместе с ним

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч. т. 20, стр. 486.
[2] Там же, стр. 488.
[3] См. там же, стр. 489.

членораздельная речь явились двумя самыми главными стимулами, под влиянием которых мозг обезьяны постепенно превратился в человеческий мозг, который, при всем своем сходстве с обезьяньим, далеко превосходит его по величине и совершенству»[1]. Параллельно с дальнейшим развитием мозга шло усовершенствование его ближайших орудий — органов чувств. Это относится, например, к усовершенствованию органа слуха, что явилось необходимым следствием постепенного развития членораздельной речи, к развитию глаза, а также всех других органов чувств.

В рамках данной книги нет возможности изложить со всеми подробностями этот процесс. В целом он наглядно показывает, что лишь на основе практической, материальной, общественной трудовой деятельности людей исторически возникли элементарные физиологические и психологические предпосылки для художественного отражения действительности и для эстетического удовлетворения. В ходе развития людей, продолжавшегося тысячелетия, эти предпосылки сделались специфическим достоянием человека и всесторонне развивались как специфически человеческая «сущностная сила». Все то, что мы называем способностью к восприятию красоты, художественным талантом или гением и столь часто и охотно характеризуем как «природный дар», на деле представляет собой исторический продукт, возникший в значительной мере на основе практической трудовой деятельности людей.

В «Диалектике природы» Энгельс со всей остротой выступает против «натуралистического» философского течения, которое преуменьшало влияние деятельности человека на его мышление, рассматривало, с одной стороны, лишь природу, а с другой — мышление и забывало, что человек в свою очередь также воздействует на природу, изменяет ее и создает для себя новые условия существования. «Но существеннейшей и ближайшей основой человеческого мышления является как раз *изменение природы человеком,* а не одна природа как таковая, и разум человека развивался соответственно тому, как человек научался изменять природу»[2].

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 490.
[2] Там же, стр. 545.

В процессе труда деятельность человека вызывает заранее намеченное изменение предмета труда. Процесс труда «угасает» в продукте. Продукт же процесса труда становится *потребительной стоимостью* и есть «вещество природы, приспособленное к человеческим потребностям посредством изменения формы». Труд соединился с предметом труда. Труд *овеществлен в предмете.* «То, что на *стороне рабочего проявлялось в форме деятельности* (Unruhe), *теперь на стороне продукта выступает в форме покоящегося свойства* (ruhende Eigenschaft), *в форме бытия»*[1].

Что же это означает? Маркс имел здесь в виду расходование человеческой рабочей силы в особой целенаправленной форме (как конкретный труд портного, слесаря, столяра и т. п.), то есть конкретный, полезный труд, производящий потребительные стоимости[2]. Это, таким образом, товары, используемые для потребления, или же, например, инструменты, которые могут быть использованы в дальнейшем производственном процессе. Экономически потребительная стоимость выражает полезность какого-либо продукта для потребления или производства. В самом продукте, однако, «в форме покоящегося свойства, в форме бытия» заложено объективно больше, чем лишь эта полезность.

Хороший по качеству и цвету материал на платье — это, бесспорно, полезная вещь, имеющая высокую потребительную стоимость. Однако сколько же усилий надо было затратить рабочему «в форме деятельности», чтобы изготовить такой материал, и сколько всего *овеществлено* в этом продукте! Собранный в какой-нибудь далекой части земли хлопок (а какие затраты творческого труда людей и их способностей потребовались, чтобы вывести хлопок в его современной форме!) перевозится на зафрахтованных судах и по железным дорогам к месту переработки. На специальных машинах его подготовливают к переработке, затем прядут и отбеливают. В процессе усовершенствования этих машин, пока они не достигли современной мощности, целые поколения рабочих и конструкторов прикладывали свои знания и

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 192 (курсив мой. — *Г. К.*).

[2] Там же, стр. 46.

способности. Для производства этих машин потребовался высокий уровень развития многих наук, были созданы целые отрасли промышленности — горнорудная, металлургическая, машиностроительная, электротехническая. Одно лишь производство красителей потребовало развития в течение десятилетий и столетий химической промышленности, а тем самым также громадных затрат творческих сил, знаний и способностей людей для удовлетворения назревших общественных потребностей. В узорах и оттенках окраски тканей нашли практически свое отражение представления художников о красоте, искусность граверов, мастерство красильщиков, которые предстали теперь перед нашими глазами «в форме бытия».

Даже на примере такого простого продукта, как материал для платья, становится ясным, что в нем — благодаря бесконечному числу видов конкретного, целеустремленного труда — нашла свое объективное отражение подлинная универсальность человеческих потребностей, сил, способностей, представлений, мыслей и т. д. Точно так же, как в случае с отдельным продуктом человеческого труда, обстоит дело и в большей части внешней, земной природы. Энгельс указывал на то, что от «природы» Германии, какой она была в эпоху переселения в нее германцев, «осталось чертовски мало». «Поверхность земли, климат, растительность, животный мир, даже сами люди бесконечно изменились, и все это благодаря человеческой деятельности, между тем как изменения, происшедшие за это время в природе Германии без человеческого содействия, ничтожно малы»[1]. Все домашние животные и бóльшая часть растительного мира обязаны своим сегодняшним обликом затратам человеческого труда, а не просто лишь «природе».

Из всего сказанного вытекает: идет ли речь о материале на платье, животном, растении или ландшафте, они, будучи однажды изменены силой человеческого труда, воплощают в себе «больше», чем просто лишь потребительную стоимость в строго экономическом смысле (или же, на определенной исторической ступе-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 546.

ни, меновую стоимость, как выражение определенных общественных отношений). В упомянутом процессе речь идет скорее об «опредмечивании человеческих сущностных сил» на определенной исторической ступени — выражение, употребляемое Марксом, особенно в его ранних работах.

С особой силой следует подчеркнуть, что это «опредмечивание человеческой сущности» благодаря практическому материальному труду *не является идентичным* с потребительной стоимостью, то есть с полезностью вещи для потребления или же для процесса производства, хотя такое опредмечивание, конечно, составляет основу полезности вещи. В своих «Экономическо-философских рукописях» Маркс решительно выступал против рассмотрения продуктов и результатов материального труда лишь с точки зрения их «внешних отношений полезности», то есть в виде потребительных стоимостей, без их связи с *сущностью человека.*

Упомянутая здесь вкратце точка зрения Маркса и Энгельса была абсолютно четко выражена в общефилософской форме весной 1845 года в «Тезисах о Фейербахе». Уже в первом из этих тезисов содержится глубокая критика и опровержение как идеалистических представлений Гегеля об отношении человека к объективной действительности, «субъекта к объекту», так и механистическо-материалистических. В этом тезисе говорится: «Главный недостаток всего предшествующего материализма — включая и фейербаховский — заключается в том, что предмет, действительность, чувственность берется только в форме *объекта*, или в форме *созерцания*, а не как *человеческая чувственная деятельность*, *практика*, не субъективно. Отсюда и произошло, что *деятельная* сторона, в противоположность материализму, развивалась идеализмом, но только абстрактно, так как идеализм, конечно, не знает действительной, чувственной деятельности как таковой. Фейербах хочет иметь дело с чувственными объектами, действительно отличными от мысленных объектов, но самое человеческую деятельность он берет не как *предметную* деятельность. Поэтому в «Сущности христианства» он рассматривает, как истинно человеческую, только теоретическую деятельность, тогда как практика берется и фиксируется только в грязно-торгашеской форме ее проявления. Он не

понимает поэтому значения «революционной», «практически-критической» деятельности»[1].

Вспомним о том, что Гёте понимал объективность эстетического как наличие некоторой неведомой закономерности в объекте, которая соответствует неведомой закономерности в субъекте. Для понимания того, что является прекрасным, необходимо познать законы, по которым всеобщая природа в особой форме человеческой природы *продуктивно* желает действовать и действует, когда может.

Маркс первоначально открыл «некоторую неведомую закономерность» в объекте, которая соответствует закономерности в субъекте, законы, «по которым всеобщая природа в особой форме человеческой природы» продуктивно, практически действует.

Тем самым был найден основной принцип для понимания всей научной эстетики, доказанный и подтвержденный сначала общефилософскими, а затем обстоятельными и точными экономическими исследованиями. Тем не менее необходимо сразу же отметить, что этот принцип, важный для научного, диалектико-материалистического понимания эстетических феноменов, еще отнюдь не являлся самой эстетикой. В ходе дискуссии по вопросам эстетики в Советском Союзе неоднократно указывалось, что было бы ошибкой, ведущей к неправильным выводам, рассматривать упомянутое здесь «опредмечивание человеческих сущностных сил» как объективную, вещественную основу эстетической сущности искусства и литературы.

КЛЮЧ К ПОНИМАНИЮ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ОБЪЕКТИВНОСТИ

В своих трудах периода 1844—1847 годов, а также в экономических работах, относящихся ко второй половине пятидесятых годов, Маркс подробно рассматривает положение об «опредмечивании человеческих сущностных сил», а также о «человеческой сущности». Он тесно связывал это положение с объективностью эстетических законов, с объективностью художественного отображения действительности и эстетического восприятия вооб-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 1.

ще. Маркс указывал направление, отметив, что, исходя из этой *основы*, необходимо объективно раскрыть особенности художественного отображения действительности.

Для уяснения этой мысли необходимо затронуть ряд других вопросов. Уже в самом начальном периоде своих экономических исследований, критики Гегеля и полемики против Людвига Фейербаха Карл Маркс усиленно занимался выяснением роли труда для развития человеческого общества. К своим выпискам из Джемса Милля, относящимся, вероятно, к 1844 году, Маркс добавил диалог двух производителей, которые дискутируют о роли и значении своего труда (считая, что этот труд совершается не в условиях капиталистической частной собственности). В диалоге говорится:

«Допустим, что мы производили бы как люди: каждый из нас в процессе своего производства *вдвойне утверждал бы* — и самого себя и другого. В этом случае 1) я овеществил бы в моем *производстве* мою *индивидуальность*, ее *своеобразие* и поэтому как в процессе деятельности я наслаждался бы индивидуальным *проявлением жизни*, так, созерцая предмет, я испытывал бы личную радость от сознания, что моя личность является *предметной, чувственно ощутимой* и поэтому стоящей над *всеми сомнениями возвышенной силой*; 2) в твоем пользовании или твоем потреблении моего продукта я бы *непосредственно* наслаждался в сознании того, что я своим трудом удовлетворил *человеческую* потребность, овеществил *человеческую* сущность и создал предмет, соответствующий потребности другого *человеческого* существа; 3) я чувствовал бы себя *посредником* между тобой и родом и знал бы, что ты осознаешь меня как необходимое дополнение твоей собственной сущности и неотъемлемую часть самого тебя, то есть чувствуешь меня утвержденным как в твоем мышлении, так и в твоей любви... 4) я знал бы, что своим индивидуальным жизненным проявлением я созидал непосредственно твое жизненное проявление и, следовательно, моей индивидуальной деятельностью я непосредственно *утвердил* и *осуществил* мою истинную сущность, мою *человеческую*, мою *общественную* сущность» [1].

---

[1] MEGA, Erste Abteilung, Bd. 3, Berlin, 1932, S. 546/547.

Маркс говорит здесь об условиях, в которых общественный труд совершается непосредственно общественным образом. Он использует свой диалог главным образом для контраста, чтобы со всей остротой вскрыть глубокие противоречия, присущие общественному труду в условиях капиталистической частной собственности[1].

Однако нас интересует не эта сторона проблемы, а установление того факта, что еще нужно доказать, при каких конкретных исторических условиях:

1) люди овеществляют в продуктах своего труда, индивидуально и в рамках общества в целом свою «человеческую сущность», противопоставляя ее совершенно объективно и реально самим себе в качестве «предметной, чувственно ощутимой... силы»;

2) это достигнутое человеческим трудом «овеществление человеческой сущности» в свою очередь является предметом человеческих потребностей.

Маркс подчеркивает здесь, как и в других местах, мысль о *человеческой* сущности, о *человеческих* потребностях и их удовлетворении. Он в значительной мере расширяет и углубляет ее в своих «Экономическо-философских рукописях», относящихся, вероятно, к концу 1844 года. Из них видно, что социалистическое учение Маркса прочно опирается на сознание революционной силы рабочего класса; оно исключает все утопии и в ходе критической переработки классической политэкономии, философии Гегеля и Фейербаха, идейно-теоретической полемики с ними становится наукой. В «Экономическо-философских рукописях» впервые непосредственно затрагиваются в рамках развития трех составных частей марксизма также и теоретические проблемы эстетики. Все положения, относящиеся к этому предмету, органически связаны с более поздней критикой эстетических позиций Гегеля и его учеников.

Рассмотрим сперва отдельные замечания Маркса из его «Экономическо-философских рукописей». Маркс пишет, что родовая жизнь как у человека, так и у животного физически состоит в том, что человек, как и животное, существует за счет природы, которая его окружает. «Чем универсальнее человек по сравнению с животным,

[1] См. Д. И. Розенберг, Очерки развития экономического учения Маркса и Энгельса в сороковые годы XIX века, изд-во АН СССР, М., 1954, стр. 96.

чем универсальнее сфера той неорганической природы, которой он живет». (Под «неорганической природой», или же природой, которая «есть *неорганическое* тело человека», Маркс понимает здесь всю природу «в той мере, в какой сама она не есть человеческое тело»[1].) Маркс указывает: «Подобно тому как в теоретическом отношении растения, животные, камни, воздух, свет и т. д. являются частью человеческого сознания, отчасти в качестве объектов естествознания, отчасти в качестве объектов искусства, являются его духовной неорганической природой, духовной пищей, которую он предварительно должен приготовить, чтобы ее можно было вкусить и переварить, — так и в практическом отношении они составляют часть человеческой жизни и человеческой деятельности... Практически универсальность человека проявляется именно в той универсальности, которая всю природу превращает в его *неорганическое* тело, поскольку она служит, во-первых, непосредственным жизненным средством для человека, а во-вторых, материей, предметом и орудием его жизнедеятельности»[2].

Это место нуждается в дополнительном разъяснении. Человек живет «универсально» природой. Он берет у природы не только то, что необходимо для непосредственного биологического существования индивидуума и рода, как это делает животное, и не ограничивается лишь тем готовым, что он находит. Пройдя путь от собирания к охоте и рыболовству, земледелию и животноводству, ремеслу и промышленности, от применения случайной палки и грубо обтесанного каменного клина к умению использовать огонь, выплавлять металлы, находить химический состав веществ и использовать их, раскрывать тайны фотосинтеза и расщеплять атомное ядро, человек превращает теперь всю природу в предмет и орудие своей практической деятельности. Таким путем природа все больше и больше становится «неорганическим телом», которым живет человек. Сегодня мы как раз достигли того, что «прогрессивный человеческий род» всерьез намерен вырваться за пределы старой матушки Земли и делает первые шаги, чтобы подчинить себе не только Землю, но и мировое пространство.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 564, 565.

[2] Там же, стр. 564—565.

Космические корабли, летающие вокруг Земли, электронные счетные машины и синхрофазотрон, турбовинтовые самолеты и белье из дедерона, телевизоры и таблетки против мигрени — все эти тысячи чудес науки и техники свидетельствуют о подлинно универсальном отношении человека к природе. При этом речь идет о природе, которая по мере развития человеческой практики перестает быть «природой в себе», а становится «очеловеченной природой», как часто называл ее Маркс. Тем самым она становится наглядным практическим объективным выражением универсальности человека. Все субъективное универсальное богатство человеческого существа проявляется вполне объективно в богатстве, которое создал для себя человек или же использовал его в своих целях.

В упомянутых работах Маркс подробно говорит об условиях, при которых этот процесс происходит — тогда, когда проявления внешнего мира становятся непосредственным жизненным средством для человека, материей, предметом и орудием его жизнедеятельности. Вследствие общественной трудовой деятельности человека природа оказывается его произведением и его действительностью. Материал, предмет и орудие жизнедеятельности человека не являются поэтому просто тем, что было найдено «в самой природе». Маркс указывал позднее в «Капитале», что, за исключением добывающей промышленности, которая находит свой предмет труда непосредственно в природе (горное дело, охота, рыболовство и т. д.), все отрасли промышленности, включая земледелие, имеют дело с предметом, который уже сам является «профильтрованным процессом труда», то есть продуктом труда. Животные и растения, пахотная земля, лес и т. д., которые обыкновенно считаются продуктами природы, в действительности являются продуктами труда не только нескольких прошедших лет, но и продуктами видоизменений, совершавшихся на протяжении многих поколений под контролем человека, при посредстве человеческого труда [1].

Исходя из этого, Маркс смог уже в 1844 году сформулировать вывод о том, что предмет человеческого труда представляет собой *«опредмечивание родовой жизни че-*

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 192.

ловека», что «человек удваивает себя уже не только интеллектуально, как это имеет место в сознании, но и реально, деятельно, и созерцает самого себя в созданном им мире» [1].

Обратимся теперь к тем видам труда, предмет которых не является заранее продуктом общественного труда. Возьмем, например, горное дело, охоту и рыболовство. Само собой разумеется, что добытый уголь, убитая дичь и пойманная рыба также являются продуктами общественного труда. Уголь и руда, добытые с глубины сотен метров, реально, объективно и наглядно говорят о силе и мощи человека. Убитый тигр всецело подтверждает, практически и материально, что хитрость, сила, быстрота и мужество человека превышают те же качества, присущие тигру. Человек использует механические, физические, химические и другие свойства вещей, которые он, возможно, не мог бы создать сам, чтобы *в соответствии со своей целью* применить их как орудия воздействия на другие вещи [2]. В связи с этим Маркс цитирует Гегеля: «Разум столь же хитер, сколь могуществен. Хитрость состоит вообще в опосредствующей деятельности, которая, обусловливая взаимное воздействие и взаимную обработку предметов соответственно их природе, без непосредственного вмешательства в этот процесс, осуществляет свою цель» [3].

Названные здесь Гегелем идеальные понятия разума, хитрости и могущества претворяются практически, предметно в жизнь в ходе механических, физических или химических реакций, которые человек осуществляет в своих целях. Эти качества проявляются в каждом явлении природы, которое человек использует для своего блага.

Человек еще не научился влиять на небесную механику. Он не вложил никакого труда в область закономерных движений небесных светил до того дня, когда спутники и лунники увеличили число «небесных тел». Тем не менее когда, исходя из весьма практических потребностей, человек начал изучать движения Солнца, Луны и звезд, то результаты этих небесных наблюдений

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 566.
[2] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 190.
[3] Там же.

практически определили правильное время для сева, ожидаемые и предсказанные сроки разлива Нила, помогли найти верный путь через пустыни и моря. Объективная закономерность и гармония движения небесных тел помогли практически и объективно продемонстрировать силу, мощь и способность человеческого рода, который использовал эти законы в своей жизнедеятельности.

Но довольно на эту тему. Возвратимся к исходному пункту нашего изложения. «Практически универсальность человека, — писал Маркс, — проявляется именно в той универсальности, которая всю природу превращает в его *неорганическое* тело». Растения, животные, камни, воздух, свет и т. д. (синонимы всех явлений, которые в «практическом отношении... составляют часть человеческой жизни и человеческой деятельности») — все они, как говорит Маркс, «являются частью человеческого сознания, отчасти в качестве объектов естествознания, отчасти в качестве объектов искусства». Но объективность этих предметов нашла у других авторов совершенно другое истолкование и разъяснение. Для Фейербаха они были лишь объектами созерцания. По Гегелю, камни и растения, воздух и свет, Луна, Земля и звезды могли бы стать предметом художественного изображения лишь в случае, если эти «чувственные существования», будучи выражением абсолютной идеи, могли бы нам доставлять созерцание этого духовного начала[1].

Напротив, Маркс утверждает, что растения, животные, камни и т. д. становятся объективными предметами искусства (как и науки), поскольку они исторически стали практическим выражением универсальности человека. Необходимо еще раз подчеркнуть: искусство, как и естественные науки, исходит из *этого* ставшего историческим объективного существования явлений «очеловеченной природы» (для всех общественных явлений *эта* характерная черта является само собой разумеющейся). Другое дело, какие специфические стороны, свойства и качества одних и тех же явлений отражают наука и искусство. Логический вывод из этой мысли Маркса состоит в том, что нельзя провести резкой границы между «предметом

---

[1] См. Гегель, Соч., т. 12, стр. 106.

искусства», включающим в себя лишь одну группу предметов и явлений действительности, и «предметом науки», который включал бы в себя другую группу явлений действительности.

Но обратимся снова к ходу мыслей Маркса в его «Экономическо-философских рукописях». Разрабатывая дальше упомянутые положения относительно «опредмечивания человеческих сущностных сил» и «практического выражения универсальности человека», Маркс ставит вопрос, хотя и мимоходом, о характере эстетических законов. Он формулирует широко известное и неоднократно цитированное положение о том, что человек формирует материю «по законам красоты». Чем же определяются эти законы?

Маркс исходит из того, что человек делает свою *жизнедеятельность предметом своего сознания.* Сознательная жизнедеятельность непосредственно отличает человека от животного. И Маркс останавливается далее на этом отличии. Он пишет:

«Практическое созидание *предметного мира, переработка* неорганической природы есть самоутверждение человека как сознательного родового существа, т. е такого существа, которое относится к роду как к своей собственной сущности, или к самому себе как к родовому существу. Животное, правда, тоже производит. Оно строит себе гнездо или жилище, как это делают пчела, бобр, муравей и т. д. Но животное производит лишь то, в чем непосредственно нуждается оно само или его детеныш; оно производит односторонне, тогда как человек производит универсально; оно производит лишь под властью непосредственной физической потребности, между тем как человек производит даже будучи свободен от физической потребности, и в истинном смысле слова только тогда и производит, когда он свободен от нее; животное производит только самого себя, тогда как человек воспроизводит всю природу; продукт животного непосредственным образом связан с его физическим организмом, тогда как человек свободно противостоит своему продукту. Животное формирует материю только сообразно мерке и потребности того вида, к которому оно принадлежит, тогда как человек умеет производить по меркам любого вида и всюду он умеет прилагать

к предмету соответствующую мерку; в силу этого человек формирует материю также и по законам красоты»[1].

Этот ход мыслей Маркса неразрывно связан с его уже упоминавшимся положением, что предметом человеческого производства является *«опредмечивание родовой жизни человека»*, что «человек удваивает себя... реально, деятельно, и созерцает самого себя в созданном им мире». Поэтому «законы красоты» являются законами объективной действительности, созданной практически самими людьми.

В другом месте «Экономическо-философских рукописей» Маркс энергично полемизирует с идеалистической точкой зрения, согласно которой лишь духовная деятельность человека — в виде политики, искусства, литературы и т. д. — может рассматриваться как подлинное выражение человеческой сущности, истинное проявление всех человеческих сил, способностей, потребностей и т. д.

«Мы видим, — пишет Маркс, — что история *промышленности* (имеется в виду материальное производство вообще. — *Г. К.*) и возникшее *предметное* бытие промышленности являются *раскрытой* книгой *человеческих сущностных сил,* чувственно представшей перед нами человеческой *психологией,* которую до сих пор рассматривали не в ее связи с *сущностью* человека, а всегда лишь под углом зрения какого-нибудь внешнего отношения полезности...» И Маркс продолжает: «В *обыкновенной, материальной промышленности...* мы имеем перед собой под видом *чувственных, чужих, полезных предметов*, под видом отчуждения, *опредмеченные сущностные силы* человека»[2].

Маркс придает этому положению значение теоретической платформы, на основе которой каждая наука, изучающая человека и общество, может стать настоящей наукой. «Такая *психология*, — пишет Маркс, имея в виду каждую из этих наук, — для которой эта книга, т. е. как раз чувственно наиболее осязательная, наиболее доступная часть истории, закрыта, не может стать действительно содержательной и *реальной* наукой»[3].

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 566.
[2] Там же, стр. 594, 595.
[3] Там же, стр. 595.

Это в полной мере относится и к эстетике как науке. Она не может отказаться от конкретно-исторического исследования материального бытия, уйти в сферу самодвижения категорий, не получив прочной практической основы, которую Маркс создал в данной работе для всех общественных наук. С другой стороны, нельзя идентифицировать эту *«раскрытую* книгу *человеческих сущностных сил»,* «чувственно представшую перед нами человеческую *психологию»* с объективными основами эстетической сущности искусства. В этой «раскрытой книге», о которой говорит Маркс, должен читать не только деятель искусства, но и в той же мере историк, экономист, философ и политик.

В немецкой марксистской литературе Альфред Курелла первый показал чрезвычайное значение и плодотворность этих мыслей Маркса. Курелла специально подчеркнул, что вложенная в продукт труда родовая сущность в образе искусственного, созданного человеком окружающего мира становится исходным пунктом для дальнейшего развития индивидуума. Этот индивидуум, который усваивает и использует эти ставшие предметными сущностные силы рода, делает тем самым своим достоянием ценности, лежащие вне индивидуума, обогащает свои индивидуальные силы и способности[1]. Курелла особенно подчеркивает, что в конкретном, продуктивном труде «отчуждение» человеческих сущностных сил, их включение в произведенные предметы, которые противостоят индивидууму как нечто «чуждое» (здесь в том смысле, что они не принадлежат ему непосредственно), становятся необходимым условием дальнейшего развития индивидуума. На этом положении, которое Курелла называет «положительным значением отчуждения»[2], необходимо остановиться; не уяснив его, нельзя вообще понять сложной исторической диалектики развития индивидуума, развития объективных основ духовной жизни общества.

В «Экономическо-философских рукописях» Маркс во многих местах развивает и освещает с самых различных сторон мысль об «опредмечивании человеческих

---

[1] A. Kurella, Der Mensch als Schöpfer seiner selbst. Beiträge zum sozialistischen Humanismus, Berlin, 1958, S. 39—40.

[2] Там же, стр. 8.

сущностных сил» и о «практическом выражении универсальности» людей. Здесь содержится следующее резюме, в котором совершенно определенно можно ощутить преодоление как объективного идеализма Гегеля, так и антиисторического созерцательного материализма Фейербаха. Маркс пишет:

«Мы видели, что человек не теряет самого себя в своем предмете лишь в том случае, если этот предмет становится для него *человеческим* предметом, или опредмеченным человеком. Это возможно лишь тогда, когда этот предмет становится для него *общественным* предметом... а общество становится для него сущностью в данном предмете.

Поэтому... по мере того как предметная действительность повсюду в обществе становится для человека действительностью человеческих сущностных сил, человеческой действительностью... все *предметы* становятся для него *опредмечиванием* самого себя... *его* предметами, а это значит, что предмет становится *им самим*»[1].

Здесь следует обратить особое внимание на содержание понятия «предмет» в том смысле, как его употребляет Маркс. «Предмет» (как объект всякого познания, которое занимается изучением человека как общественного существа) — это не какая-нибудь ощутимая материальная вещь, а *общественное отношение.* Или же, пожалуй, точнее сказать: материальной вещь является лишь постольку, поскольку она является носительницей общественного отношения, представляет собой «опредмечивание человеческих сущностных сил», «практическое выражение универсальности человека». Маркс дал определение понятия «предмет» в своей полемике против Прудона. Он говорит там, что «*предмет*, как *бытие для человека*, как *предметное бытие человека*, есть в то же время *наличное бытие человека для другого человека*, его *человеческое отношение к другому человеку, общественное отношение человека к человеку*»[2].

Мы видели, как Маркс хотя и в немногих, но весьма важных замечаниях связывает основные проблемы эстетического отношения людей к действительности с происходящим *на практике* «опредмечиванием человеческих

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 593.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 47.

сущностных сил», с *«практическим* выражением, универсальности человека». В заключение к упомянутому резюме Маркс дает в своих «Экономическо-философских рукописях» методологическую постановку вопроса, имеющую программное значение для эстетической теории.

«То, *как* они (предметы. — *Г. К.*) становятся для него (человека. — *Г. К.*) *его* предметами, зависит от *природы предмета* и от природы соответствующей *ей сущностной силы;* ибо именно *определенность* этого отношения создает особый, *действительный* способ утверждения... Своеобразие каждой сущностной силы — это как раз ее *своеобразная сущность,* следовательно, и своеобразный способ ее опредмечивания, ее *предметно-действительного*, живого *бытия.* Поэтому не только в мышлении, но и *всеми* чувствами человек утверждает себя в предметном мире»[1].

Еще несколько раньше Маркс писал, что человек присваивает свою всестороннюю сущность универсальным способом. Каждое из его «человеческих отношений к миру» — зрение, слух, обоняние, вкус, осязание, мышление, созерцание, ощущение — являются «присвоением» предмета человеческого познания.

Присвоение человеческой действительности, то есть отношение к предмету, представляет собой осуществление на деле человеческой действительности; поэтому человеческая действительность столь же многообразна, как многообразны определения человеческой сущности и человеческие деятельности[2].

В соответствии с этой методологической программой эстетическая теория должна:

1. Объяснить *своеобразие, специфическую особенность* эстетики из особенности ее «предмета», то есть ее «предметно-действительного бытия»; на основе этого установить различие между научным и художественным восприятием действительности.

2. Раскрыть *диалектические отношения и взаимную зависимость* между «природой предмета и природой соответствующей ей сущностной силы», между эстетической

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 593.
[2] См. там же, стр. 591, 592.

объективностью и субъективностью, чтобы суметь объяснить особенность художественного восприятия нашего мира.

3. Обратить особое внимание на то, как из объективных, предметных основ эстетической сущности искусства развивается *чувственно-конкретная форма* художественного изображения и эстетического восприятия.

4. Показать, наконец, *необходимость и обязательность* художественного отражения действительности, исходя из особенностей ее специфических, объективных основ, а также соответствующей формы эстетических восприятий.

В последние годы среди специалистов по марксистско-ленинской эстетике (особенно в СССР) проходила оживленная, весьма интересная дискуссия, темой которой были специфические особенности искусства и литературы, эстетическая сущность искусства и его отношение к предмету художественно-литературного изображения и эстетических восприятий. Горячие дебаты развернулись после выхода в свет книги А. И. Бурова «Эстетическая сущность искусства». Утверждение автора, что специфическим предметом художественного изображения «является человек», частично уже отклоняло постановку вопроса о самом специфическом предмете[1].

Мы уже старались показать, что постановка вопроса о «специфическом предмете» художественного изображения (иначе говоря о специфических объективных основах эстетической сущности искусства) органически вытекает из теоретических взглядов Маркса. Данная постановка вопроса нашла широкое отражение в марксистско-ленинской эстетике. В новом советском учебнике «Основы марксистско-ленинской эстетики» говорится: *«Предмет искусства — объективная основа содержания и формы художественного произведения.* Но смешивать предмет искусства и его содержание нельзя. Дело в том, что, как отмечал еще Фейербах, искусство не требует признания своих произведений за действительность, ибо вошедшая в содержание искусства жизнь является отражением объективной реальности; художественное отра-

---

[1] А. И. Буров, Эстетическая сущность искусства, изд-во «Искусство», М., 1956.

жение надо отличать от действительности, от отображаемого предмета»[1].

А. И. Буров подвергся критике прежде всего за допущение в своей постановке вопроса недооценки субъективного момента в процессе эстетического восприятия действительности. Это относится также и к «предмету», объективным основам эстетической сущности искусства и литературы. В ходе дискуссии советские товарищи (Л. Генина и другие) особенно подчеркивали два обстоятельства:

1. То, *каким образом* происходит восприятие объективного предмета, зависит как от «природы предмета», так и от «природы соответствующей ей сущностной силы». Для правильного вывода необходимо анализировать эти «две природы» в их взаимодействии.

2. Научный анализ эстетических категорий предполагает проведение строгого *исторического* анализа. Другими словами, эстетические категории необходимо рассматривать и исследовать как исторические категории.

Мы уже видели, что при постановке эстетических вопросов Маркс исходил из своего первого важнейшего открытия — роли практики в общественной жизни. Лишь на этой основе могло быть понято «опредмечивание человеческих сущностных сил», раскрытие внешних явлений как «практического выражения универсальности человека». Нельзя, однако, ограничиться лишь этим выводом; это могло бы привести к ошибкам и неправильным взглядам.

ОБ ИСТОРИЧЕСКОЙ ОПРЕДЕЛЕННОСТИ ОБЪЕКТИВНОСТИ

Как уже подчеркивалось, трудовой процесс совершается непрерывно и является обязательным условием самого существования человека. Поэтому в великом процессе обмена веществ между человеком и природой происходит всегда и «опредмечивание человеческих сущностных сил». Этот вывод давал основание рассматривать первоначально такой «обмен веществ» независимо от какой-либо определенной исторической

---

[1] «Основы марксистско-ленинской эстетики», Госполитиздат, 1960, стр. 407 (курсив мой. — *Г. К.*).

общественной формации. Однако ограничиться этим означало бы неизбежно прийти к отказу от марксистско-ленинской точки зрения.

В антимарксистских, ревизионистских работах по проблемам эстетики вопрос об эстетическом объекте ставится неконкретно и недиалектически и прежде всего — *неисторически*. Эстетическая «теория» контрреволюционера Хариха вообще не оставила места для идеи *исторической определенности* того, что он хотел выдать за объект эстетики. Соответствующие положения Хариха по этому вопросу можно, пожалуй, сформулировать в одной фразе: «общее неправдоподобие» (как определяющий признак того природного качества, которое может вызвать особое психологическое раздражение) остается «общим неправдоподобием» независимо от того, господствует ли рабовладельческая система, капитализм или коммунизм.

Георг Лукач, например, при исследовании проблем эстетической объективности игнорирует принципиальные исторические идеи марксистско-ленинского мировоззрения. В рамках своих эстетических теорий он чрезвычайно много распространяется относительно «общей» диалектики взаимодействия между базисом и надстройкой, которая должна якобы лежать в основе «общей» неравномерности развития материального и художественного производства. Однако у него совершенно отсутствуют конкретные историко-экономические исследования общественной деятельности. В большинстве случаев Лукач берет явления, свойственные «надстройке», которые он постоянно старается подробно описать, и таким образом противопоставляет их «базису» (или, как Лукач часто выражается, «экономической основе»), что специфические, исторически обусловленные стороны этого базиса остаются в тени. Поэтому его эстетическо-исторические исследования зачастую носят ярко выраженный историческо-идеалистический характер, слегка лишь замаскированный материалистическим обрамлением. При этом исторические взаимоотношения классов настолько отходят на задний план, что в конечном итоге попросту отбрасываются. В области эстетической теории Лукач также откровенно отказался от основного положения исторического материализма, согласно которому вся предыдущая история общества была с мо-

мента возникновения классов историей классовой борьбы. В своей работе, направленной против социалистического реализма, он открыто говорит о «принципе новой формы в группировке людей» как о «первоначальном феномене» своих эстетических воззрений. Этот «первоначальный феномен» состоит, по мнению Лукача, в том, что одна часть людей группируется вокруг идеи фатализма, который следует понимать как религиозную и антинаучную идею. Другая часть, напротив, собирается под знаменем «силы разума, господствующей в мире», под знаменем «ответственности индивидуума», причем эти идеи можно в одинаковой мере «включить как в учение о Божьем Промысле, так и в материалистически обоснованное учение об обществе» [1].

Лукач нарушает тем самым важнейшее ленинское положение, которое, впрочем, он всегда старался игнорировать. В работе «Экономическое содержание народничества и критика его в книге Г. Струве» В. И. Ленин писал:

«Объективист говорит о необходимости данного исторического процесса; *материалист констатирует с точностью данную общественно-экономическую формацию и порождаемые ею антагонистические отношения.* Объективист, доказывая необходимость данного ряда фактов, всегда рискует сбиться на точку зрения апологета этих фактов; *материалист вскрывает классовые противоречия и тем самым определяет свою точку зрения* (курсив мой. — *Г. К.*)... Материалист... последовательнее объективиста и глубже, полнее проводит свой объективизм. Он не ограничивается указанием на необходимость процесса, а выясняет, какая именно общественно-экономическая формация дает содержание этому процессу, *какой именно класс* определяет эту необходимость» [2].

Отсюда следует, что суть диалектического и исторического материализма состоит в том, чтобы при анализе какого-либо объективного общественного явления исследовать конкретно, точно и определенно, какая именно общественно-экономическая формация дает содержание

---

[1] G. Lukacs, Wider den mißverstandenen Realismus, Hamburg, 1958, S. 11.
[2] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 1, стр. 418.

данному процессу, какие конкретно-исторические классовые отношения порождаются этой формацией и т. д.

Однако Лукач, заявляя о своем стремлении «применить» эту мысль В. И. Ленина к вопросу об объективности художественного отражения, интерпретирует данный вывод в том смысле, что объективность-де внешнего мира не является мертвой, застывшей объективностью, фаталистически определяющей человеческую практику. В. И. Ленин, говорит Лукач, отрицал всякое застывшее, фаталистическое, неконкретное, недиалектическое понимание объективности, считая его неверным, приводящим к апологии[1]. Однако такое «истолкование» В. И. Ленина означает лишь попытку с помощью набора пустых фраз завуалировать самое главное, решающее в ленинской мысли.

Не выполняя на деле данного требования В. И. Ленина, нельзя сделать ни шагу вперед в области марксистского анализа общественной действительности и эстетических отношений искусства к этой действительности. Лукач же уклоняется от этого анализа, прикрываясь высокопарными фразами, которые он выдает за точку зрения классиков марксизма по вопросу об объективности художественного отображения действительности.

В работе «Теории прибавочной стоимости» Маркс писал: «Чтобы исследовать связь между духовным (включая сюда и искусство. — *Г. К.*) и материальным производством, прежде всего необходимо рассматривать само это материальное производство не как всеобщую категорию, а в *определенной исторической* форме. Так, например, капиталистическому способу производства соответствует другой вид духовного производства, чем средневековому способу производства. Если само материальное производство не брать в его *специфической исторической* форме, то невозможно понять характерные особенности соответствующего ему духовного производства и взаимодействия обоих. Дальше пошлостей тогда не уйдешь»[2].

Маркс сформулировал затем закон, согласно которому все духовное производство совершается в двойной

---

[1] G. Lukacs, Probleme des Realismus, S. 9.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 26, ч. I, стр. 279.

зависимости от материального производства. Маркс писал: «Из определенной формы материального производства вытекает, во-первых, *определенная структура общества, во-вторых, определенное отношение людей к природе.* Их государственный строй и их духовный уклад определяются как тем, так и другим. Следовательно, этим же определяется и характер их духовного производства» [1].

В этой связи Маркс настойчиво подчеркивает, что, не принимая во внимание двоякой исторической обусловленности материальных, практических, экономических основ соответствующей духовной жизни общества, было бы совершенно невозможно объяснить такие феномены в развитии искусства, как, например, враждебность капитализма искусству или же расцвет греческого эпоса в античном мире. «Не учитывая этого, — говорит Маркс, — можно прийти к иллюзии французов XVIII века, так хорошо высмеянной Лессингом. Так как в механике и т. д. мы ушли дальше древних, то почему бы нам не создать и свой эпос? И вот взамен «Илиады» появляется «Генриада» [2].

Оба эти фактора, которые Маркс считает определяющими для духовного производства, находятся в тесном взаимодействии. В своем знаменитом «Предисловии» к работе «К критике политической экономии» Маркс дал классическую формулировку первого основного условия:

«В общественном производстве своей жизни люди вступают в определенные, необходимые, от их воли не зависящие отношения — производственные отношения, которые соответствуют определенной ступени развития их материальных производительных сил. Совокупность этих производственных отношений составляет экономическую структуру общества, реальный базис, на котором возвышается юридическая и политическая надстройка и которому соответствуют определенные формы общественного сознания. Способ производства материальной жизни обусловливает социальный, политический и духовный процессы жизни вообще. Не сознание людей

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 26, ч. 1, стр. 279 (курсив мой. — *Г. К.*).

[2] Там же, стр. 280.

определяет их бытие, а, наоборот, их общественное бытие определяет их сознание. На известной ступени своего развития материальные производительные силы общества приходят в противоречие с существующими производственными отношениями, или — что является только юридическим выражением последних — с отношениями собственности, внутри которых они до сих пор развивались. Из форм развития производительных сил эти отношения превращаются в их оковы. Тогда наступает эпоха социальной революции. С изменением экономической основы более или менее быстро происходит переворот во всей громадной надстройке. При рассмотрении таких переворотов необходимо всегда отличать материальный, с естественно-научной точностью констатируемый переворот в экономических условиях производства от юридических, политических, религиозных, художественных или философских, короче — от идеологических форм, в которых люди осознают этот конфликт и борются за его разрешение»[1].

Из этой закономерности вытекает классовый характер всех идеологий (в классовом обществе), в том числе и литературы и искусства. Художественная форма сознания является одной из идеологических форм, в которой люди осознают конфликты, возникающие в общественном строе на основе экономических производственных отношений и борются за разрешение этих конфликтов.

Основоположники марксизма-ленинизма постоянно предупреждали, что нельзя механистически, вульгарно рассматривать объективные общественные исторические условия, лежащие в основе художественно-литературного и всякого другого духовного производства. Недостаточно, писал Маркс в одном из своих ранних произведений, чтобы мысль стремилась к воплощению в действительность, сама действительность должна стремиться к мысли[2].

В «Немецкой идеологии» Маркс и Энгельс уже значительно шире разработали вопрос о диалектике определяющего воздействия общественной практической деятельности на сознание и все духовное производство

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 13, стр. 6.
[2] См. там же, т. 1, стр. 423.

в различные исторические эпохи. Материалистическое понимание истории, говорится в этой работе, не означает необходимость искать в каждой эпохе какую-нибудь категорию, а остается все время на почве действительной истории, объясняет не практику из идей, а идейные образования из материальной практики. В силу этого приходят к логическому выводу, что не критика, а революция является движущей силой истории, а также религии, философии и всякой иной теории, в том числе и искусства [1].

«Мысли господствующего класса являются в каждую эпоху господствующими мыслями. Это значит, что тот класс, который представляет собой господствующую *материальную* силу общества, есть в то же время и его господствующая *духовная* сила. Класс, имеющий в своем распоряжении средства материального производства, располагает вместе с тем и средствами духовного производства, и в силу этого мысли тех, у кого нет средств для духовного производства, оказываются в общем подчиненными господствующему классу. Господствующие мысли суть не что иное, как идеальное выражение господствующих материальных отношений...» [2]

При этом Маркс и Энгельс указывали, что господствующие мысли, господствующее духовное производство нельзя рассматривать как механическое отражение господства в области материальных отношений. В условиях общества, которому присущи антагонистические классовые отношения — от рабовладельческого до буржуазного общества — разделение труда проявляется также и в среде господствующего класса в виде разделения материального и духовного труда. А это в свою очередь приводит к тому, что такое расщепление может разрастись даже до некоторой противоположности и вражды между обеими частями. Но эта вражда сама собой отпадает при всякой практической коллизии, когда опасность угрожает самому классу [3]. В некоторых случаях, однако, эта противоположность приводит к тому, что отдельные мыслители переходят на сторону негосподствующего, революционного класса.

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 37.
[2] Там же, стр. 45—46.
[3] См. там же, стр. 46.

На основе этого вывода Маркс сформулировал позднее в своей работе «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» общий закон, согласно которому классовый характер идеологии (Маркс ссылается при этом особенно на литературу) необходимо точно устанавливать в соответствии с этой «некоторой противоположностью и враждой». Маркс высмеивает утверждение о том, будто все представители демократической мелкой буржуазии являются лавочниками или поклонниками лавочников.

«По своему образованию и индивидуальному положению они могут быть далеки от них, как небо от земли. Представителями мелкого буржуа делает их то обстоятельство, что их мысль не в состоянии преступить тех границ, которых не преступает жизнь мелких буржуа, и потому теоретически они приходят к тем же самым задачам и решениям, к которым мелкого буржуа приводит практически его материальный интерес и его общественное положение. Таково и вообще отношение между *политическими и литературными представителями* класса и тем классом, который они представляют» [1].

В своих статьях о Льве Толстом В. И. Ленин блестяще использовал это положение, наглядно показав и обосновав, что Толстой, принадлежавший по своему индивидуальному социальному положению к дворянскому классу крупных землевладельцев, стал в литературе представителем интересов патриархального крестьянства дореволюционной России.

Классики марксизма неоднократно указывали на неправомочность суждения о достоинстве литературных произведений писателя лишь на основании его классовой принадлежности. Чтобы получить полную ясность относительно литературных позиций того или иного класса, нужно прежде всего точно проанализировать конкретную историческую роль и положение этого класса в определенный исторический период. Энгельс особенно четко высказался по этому поводу на примере литературных произведений норвежского писателя Генриха Ибсена, который по своему классовому характеру был мелкобуржуазным писателем. Энгельс писал в 1890 году

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 8, стр. 148.

Паулю Эрнсту, который подвел Ибсена и всю Норвегию под одну категорию — мещанство: «И каковы бы ни были недостатки, например ибсеновских драм, они отображают перед нами хотя маленький и среднебуржуазный, но совершенно несоизмеримый с немецким мир — мир, в котором люди еще обладают характером и инициативой и действуют, хотя зачастую с точки зрения иноземных понятий довольно странно, но самостоятельно. Подобные вещи я предпочитаю основательно изучить, прежде чем высказывать о них свое суждение»[1].

Энгельс в своем письме подробно останавливается на особенностях норвежского пути развития, сравнивает его с германским и доказывает, что норвежское мелкое крестьянство и мелкая буржуазия вследствие их исторической судьбы имеют совсем другой облик, чем немецкое мещанство. Мещане они или не мещане, говорит Энгельс, но эти люди творят гораздо больше, чем другие. За последние двадцать лет Норвегия пережила такой подъем в области литературы, каким не может похвалиться за этот период ни одна страна, кроме России. Норвежцы оказали свое влияние также и на литературу других народов, не в последнюю очередь и на немецкую. Эти факты, по мнению Энгельса, «обязывают нас точнее исследовать особенности норвежского «мещанства»[2].

Классики марксизма указывали, что существование революционных идей в определенную эпоху предполагает наличие революционного класса. Однако в этом случае при определении и оценке классового характера искусства встает ряд проблем.

Класс, совершающий революцию, — будь это, например, в свое время революционная буржуазия, установившая лишь новую, еще более ярко выраженную форму своего классового господства, — борется за осуществление переворота не только во имя одного лишь своего класса. Поэтому для достижения своей цели этот класс вынужден представить свой интерес как общий интерес всех членов общества, то есть, выражаясь абстрактно, придать своим мыслям форму всеобщности, изобразить их как единственно разумные, общезначимые.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVIII, стр. 221.
[2] См. там же, стр. 220.

При этом речь идет не более чем о субъективном трюке. «Класс, совершающий революцию, — уже по одному тому, что он противостоит другому *классу*, — с самого начала выступает не как класс, а как представитель всего общества; он фигурирует в виде всей массы общества в противовес единственному господствующему классу. Происходит это оттого, что вначале его интерес действительно еще связан более или менее с общим интересом всех остальных, негосподствующих классов, не успев еще под давлением отношений, существовавших до тех пор, развиться в особый интерес особого класса»[1].

Борясь за установление бесклассового общества, рабочий класс с самого начала исторически выступает как подлинный выразитель интересов освобождения всего человечества, и это обстоятельство все глубже отражается также и в его литературе и искусстве.

Исходя из анализа развития производительных сил, очень важно дать оценку соответствующему общественному строю и классовым отношениям, на котором он основывается. Но этого еще недостаточно, чтобы в полной мере объяснить исторические объективные условия художественного производства. Ни анализ уровня производительных сил, ни анализ общественных порядков античного рабовладельческого строя не могут, например, в достаточной мере объяснить наличие объективной исторической основы для расцвета античного греческого искусства. Для этого необходим еще и другой элемент, находящийся в самом тесном взаимодействии с упомянутыми выше причинами. Лишь путем установления этой связи возникает основа той исторической базы, на которой развивается и изменяется объективность эстетических законов.

Маркс подчеркивает, таким образом, еще и второй фактор, который является определяющим для специфической исторической обусловленности духовного производства, в том числе и художественного. Речь идет об отношении человека к природе, к вещественным условиям его труда, обусловленным данной исторической ступенью развития материального производства.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 47.

ТРИ ГЛАВНЫЕ СТУПЕНИ ОБЩЕСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ

Для эстетической теории и выявления объективных основ эстетической сущности искусства и литературы представляет первоочередной интерес решение проблемы о практическом, вещественном выражении «человеческой сущности» в различных исторических условиях. Подробнее об этом говорится в четвертой части книги. Здесь же мы лишь коротко скажем, как эта проблема решается Марксом, основываясь при этом главным образом на его работе «Основные черты критики политической экономии», в которой дается описание трех главных ступеней общественного развития.

К первой главной ступени исторического развития Маркс причисляет докапиталистические формы общественного развития: «стихийный коммунизм», патриархальные отношения, античный общинный строй (рабовладельческое общество), а также «феодализм и цеховой строй». При всех значительных различиях внутри этих форм общим для них является то, что они еще не основывались на господстве условий материального производства над производителем. Производительность людей во всех этих общественных формах развита еще незначительно и лишь в отдельных пунктах, а производство товаров для обмена еще не стало господствующей и определяющей формой производства[1]. Создание потребительских стоимостей является главной экономической целью производства[2]. В условиях первобытнообщинного строя и даже в античных городских общинах сама община с ее условиями выступает как основа производства, а воспроизводство общины — как конечная цель производства. Там же, где основу общественного производства образуют рабство или крепостничество, господство условий производства над производителями замаскировывается отношениями господства и порабощения, которые выступают и видимы как непосредственные движущие пружины производственного процесса[3].

---

[1] См. «Архив Маркса и Энгельса», Партиздат ЦК ВКП(б), 1935, т. IV, стр. 89.

[2] См. K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 384.

[3] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 25, ч. II, стр. 399.

Все эти сложные и разносторонние общественные формы исторически обусловливают совершенно иное отношение человека к природе, чем это имеет место на следующей ступени развития. Личная независимость людей, основанная на их вещной зависимости, представляет, согласно Марксу, вторую крупную общественную форму — капиталистический общественный строй, при котором «впервые создается система всеобщего общественного обмена веществ, универсальных отношений, всесторонних потребностей и универсальных способностей»[1] людей. Анализируя капиталистический способ производства, Маркс приходит к выводу, что в условиях капиталистического общества один из моментов общественной деятельности — овеществленный труд — не может стать в значительной мере основой другого момента — субъективного, живого труда. Овеществленный труд, в котором воплощается общественное богатство, приобретает все увеличивающуюся самостоятельность по сравнению с живым трудом. Этому труду во все большей мере противостоит общественное богатство как чуждая, самостоятельная, господствующая сила, таящая в себе угрозу[2]. (В ранних формах общественного развития эта экономическая мистификация выступала не по отношению к овеществленному труду и, следовательно, также не к «опредмечиванию человеческих сущностных сил», а «преимущественно по отношению к деньгам и приносящему проценты капиталу»[3].) Общественое *производство на основе меновых* стоимостей, которое создает всеобщность и всесторонность отношений и способностей людей, приводит в то же время к отчуждению «индивида от себя и от других»[4]. Маркс подчеркивает, что такое «извращение и искажение» является *реальным*, а не лишь *подразумеваемым*, существующим только в воображении капиталистов и наемных рабочих[5].

---

[1] «Архив Маркса и Энгельса», т. IV, стр. 89.

[2] См. К. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 715.

[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 25, ч. II, стр. 399.

[4] «Архив Маркса и Энгельса», т. IV, стр. 99.

[5] К. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Okonomie, S. 716.

Об отношении этой второй исторической ступени к формам, предшествующим капиталистическому производству, Маркс пишет: «На более ранних ступенях развития отдельный индивид выступает более полным, именно потому, что он еще не выработал полноты своих отношений и не противопоставил их себе в качестве независимых от него общественных сил и отношений»[1]. В эпоху капиталистического производства достижение индивидуумом полноты своих отношений проявляется как «полное опустошение, универсальное овеществление, как всеобщее отчуждение», а отбрасывание всех определенных односторонних целей — как принесение самоцели в жертву совершенно внешней цели. «Поэтому, с одной стороны, детский старый мир выступает как нечто высшее. С другой стороны, он присущ всему тому, где ищется законченный образ, форма и данное ограничение»[2].

Последнее в особой мере справедливо и в отношении искусства. Уже сам краткий обзор хода мыслей Маркса позволяет понять, каким образом на основе данных объективных исторических условий «опредмечивания человеческих сущностных сил» объективно закономерно вытекает «враждебность искусству» или же «расположение к нему» в различные периоды развития общества.

В качестве третьей основной всемирно-исторической формы общественого развития Маркс называет эпоху социализма и коммунизма. Говоря об отношении ее к капиталистической ступени, Маркс указывает на основное заблуждение буржуазных политэкономов, которое состоит в том, что необходимость *опредмечивания* общественных сил и человеческой сущности им кажется неотделимой от необходимости специфически капиталистического *отчуждения* овеществленного труда по отношению к живому труду.

Если противоречие между общественным трудом и частным характером присвоения разрешается революционным путем, а общественный труд совершается непосредственно в общественных условиях, то это форма отчуждения снимается с предметных моментов произ-

---

[1] «Архив Маркса и Энгельса», т. IV, стр. 99.

[2] K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 387—388.

водства; они становятся «органическим общественным телом, в рамках которого индивиды воспроизводят себя как отдельные лица, но в то же время как общественные отдельные лица» [1].

На объективных, вещественных условиях производства зиждется при социализме и коммунизме «свободная индивидуальность, основанная на универсальном развитии индивидов и на подчинении их коллективной общественной производительности в качестве их общественного достояния...» [2]

Маркс подчеркивает, что универсально развитые люди, чьи общественные отношения подчинены их собственному коллективному контролю в качестве их собственных коллективных отношений, суть продукт не природы, а истории. При этом Маркс постоянно указывал на сложную диалектику отношений социалистической и коммунистической ступени развития к предшествующей ей капиталистической. Речь идет не только о том, что антагонистические противоречия буржуазного общества могут быть разрешены лишь революционным путем. На основе лишь этого положения нельзя понять всестороннюю закономерность, которая с неизбежной необходимостью ставит на повестку дня замену буржуазного общества обществом социалистическим. Буржуазное общество, указывает Маркс, представляет собой массу антагонистических форм общественного единства, антагонистический характер которых, однако, никогда нельзя взорвать при помощи «мирных метаморфоз». Кроме того, если бы в данном конкретном обществе не имелись бы в скрытом виде материальные условия производства и соответствующие им отношения обмена, необходимые для бесклассового общества, то все попытки революционного взрыва были бы донкихотством [3].

Данное положение справедливо и для объективных, материальных основ художественного и культурного развития в условиях социализма. Понимание этого особенно важно для разработки эстетической теории в период перехода от капитализма к социализму.

---

[1] K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 716.
[2] «Архив Маркса и Энгельса», т. IV, стр. 89, 91.
[3] Там же, стр. 93.

Если нелепая буржуазная форма материального богатства, то есть колоссальная масса овеществленного труда, отменяется, — спрашивает Маркс, — то что же такое материальное богатство, как не объективное проявление универсальности потребностей, способностей, наслаждений, производительных сил и т. д., появившихся при универсальном обмене у индивидов? Не полное ли это развитие господства человека над природой? Не есть ли это абсолютное развитие творческих задатков человека без всякой другой предпосылки, кроме как предшествующее историческое развитие, которое не следует мерять масштабом, основанным на предшествующих ранних исторических периодах, или же рассматриваемого в качестве утопического идеала? Что же представляет собой это материальное, постоянно прогрессивно увеличивающееся богатство, колоссальное овеществление человеческой сущности, которое мы восприняли в качестве нерастрачиваемого владения, как не объективную основу и объективное доказательство того, что человек в отличие от человека докапиталистических общественных форм больше уже не «воспроизводит в рамках определенности, а производит свою всеобщность»? Не означает ли это, что человек не старается остаться чем-то законченным, а находится в абсолютном движении становления? [1]

Мы в последующем более подробно остановимся на значении этого вывода для эстетической теории, который открывает перспективу социалистической действительности и имеет громадное значение для определения объективных основ эстетической сущности искусства и литературы в нашу историческую эпоху. Классики марксизма-ленинизма нередко связывали затронутые нами вопросы с проблемами эстетической теории. Значительная часть изложенных здесь взглядов Маркса была высказана им в непосредственной связи с эстетикой Гегеля.

Последовательный исторический метод анализа проблем, применявшийся основоположниками марксизма-ленинизма, учит прежде всего тому, что при исследовании объективности исторических явлений необходимо исходить из объективного содержания исторического

---

[1] См. К. Marx, Grundrisse der Kritik..., S. 387.

процесса в данный период. Только таким образом можно применять марксизм-ленинизм и в области эстетической теории. «Метод Маркса, — писал В. И. Ленин, — состоит прежде всего в том, чтобы учесть *объективное* содержание исторического процесса в данный конкретный момент, в данной конкретной обстановке, чтобы прежде всего понять, движение *какого* класса является главной пружиной возможного прогресса в этой конкретной обстановке» [1].

Это особенно важно помнить, поскольку сектанты и ревизионисты, искажая марксизм-ленинизм также и в области теории литературы и искусства, берут в качестве исходного пункта неправильный ответ на вопрос о характере нашей эпохи. Особенно отличается этим Георг Лукач. Не так давно он писал, что после июньских боев парижского пролетариата в 1848 году борьба между социализмом и капитализмом является главной проблемой эпохи, в которую мы живем. Однако, по Лукачу, одно лишь это «эпохальное положение» отнюдь еще не означает того, что оно должно непосредственно и полностью определять каждое явление или же «каждый период этой эпохи». Лукач настойчиво отрицает возможность применения этого положения к периоду после 1933 года и в первую очередь к периоду, начавшемуся после возникновения мировой социалистической системы. В настоящее время, утверждает он, все происходящее определяется противоречием между войной и миром, которое в своей основе не носит объективно-исторического классового характера. Литература и эстетическая теория должны отражать проблемы, связанные с этим противоречием.

Не стоит больше задерживаться на этой довольно странной периодизации истории, которая не фиксирует даже таких событий, как переход к империализму или же всемирно-исторический поворот в октябре 1917 года. Это совершенно ошибочное, неклассовое определение характера нашей эпохи представляет собой одну из главных основ, на которой расцвел ревизионизм Лукача в области истории и теории литературы.

«...Мы можем знать и мы знаем, — указывал В. И. Ленин, — *какой класс* стоит в центре той или иной эпохи,

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 26, стр. 139—140.

определяя главное ее содержание, главное направление ее развития, главные особенности исторической обстановки данной эпохи и т. д.» Правильные выводы можно сделать, лишь «учитывая в первую голову основные черты различия разных «эпох» (а не отдельных эпизодов истории отдельных стран)». Поэтому «только знание основных черт данной эпохи может послужить базой для учета более детальных особенностей той или иной страны»[1].

В чем же состоит характер, главное содержание нашей эпохи, когда покорение сил природы человеком достигло такого грандиозного размаха и в то же время обновляются формы существования человеческого общества?

Совещания представителей коммунистических и рабочих партий в 1957 и в 1960 годах дали точный, научно обоснованный ответ на этот вопрос. «Наша эпоха, основное содержание которой составляет переход от капитализма к социализму, начатый Великой Октябрьской социалистической революцией, есть эпоха борьбы двух противоположных общественных систем, эпоха социалистических революций и национально-освободительных революций, эпоха крушения империализма, ликвидации колониальной системы, эпоха перехода на путь соцализма все новых народов, торжества социализма и коммунизма во всемирном масштабе.

Главная отличительная черта нашего времени состоит в том, что мировая социалистическая система превращается в решающий фактор развития человеческого общества»[2].

Поэтому наше время — это эпоха невиданного возрождения человеческой культуры, ее глубокого обновления, которое осуществляется социалистической мировой системой. Социализм достиг беспримерных успехов в области производства, науки и техники. Лишь в условиях социализма невиданный прогресс в овладении силами природы может стать на деле полным и свободным выражением творческой силы человека; этот прогресс не направлен против человечества, а утверждает самую

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 26, стр. 142.

[2] «Программные документы борьбы за мир, демократию и социализм», Госполитиздат, 1961, стр. 39.

сущность свободного, настоящего человека. В этом направлении открываются великолепные перспективы. Близится время, когда и по удельному весу в мировом производстве социализм выйдет на первое место. «Капитализму будет нанесено поражение в решающей сфере человеческой деятельности — в сфере материального производства»[1]. Мы уже видели, какое большое воздействие оказывает человеческая деятельность в этой сфере на объективные условия роста и расцвета культуры и искусства. Причем материальные условия, при которых этот процесс может свободно и широко развиваться, будут тогда господствовать уже во всемирном масштабе.

Социализм достиг небывалых творческих успехов и в создании нового, свободного содружества людей, все в большей мере обеспечивающего их материальные и духовные потребности[2]. Эти новые общественные отношения, господствующие теперь более чем на одной трети земного шара, вовлекают в сферу своего влияния широкие массы населения остальных стран. В то же время эти отношения образуют нерушимый фундамент новой социалистической культуры, фундамент новой эпохи прекрасного.

Социалистическая культура не только отстаивает и защищает *идеи* мира и гуманизма. Реальный гуманизм и неустанная борьба за мир образуют благодатную почву, на которой может процветать эта культура. Тем самым социалистическая культура по своему внутреннему содержанию становится необходимым и сильным оружием народов в борьбе за сохранение мира, за достойное человека существование.

Мощному расцвету социализма и его культуры противостоит глубокий кризис и загнивание империалистической системы, что проявляется во всех сферах общественной жизни. «Никогда еще конфликт между производительными силами и производственными отношениями в капиталистическом мире не был столь глубоким. Капитализм все больше препятствует использованию достижений современной науки и техники в интересах социального прогресса. Он обращает открытия человече-

---

[1] «Программные документы борьбы за мир, демократию и социализм», стр. 40.

[2] См. там же.

ского гения против самого человечества, превращает их в грозные средства истребительной войны»[1].

Этот факт выражает собой объективные предпосылки глубокого упадка культуры в условиях империализма. Необычайно обостряются все проявления враждебности к искусству, объективно свойственные капиталистическому способу производства.

Но дело не только в том, что упадок и кризис буржуазного искусства позднего периода неизбежно вытекают из загнивания капитализма и сопровождают этот процесс. Развитие нового этапа общего кризиса капитализма представляет собой продукт не только внутренних противоречий капитализма и империализма. Своеобразие этого этапа состоит в том, что он протекает в обстановке соревнования и борьбы двух систем, все большего изменения соотношения сил в пользу социализма, в условиях успешной борьбы миролюбивых сил за осуществление и упрочение мирного сосуществования, в обстановке подъема борьбы широких народных масс за демократию, национальное освобождение и социализм[2].

Это обстоятельство приводит, с одной стороны, к тому, что продукция буржуазного искусства, переживающего период упадка, приобретает все более выраженный реакционный характер. Его антигуманизм все чаще сочетается с тупым агрессивным антикоммунизмом. С другой стороны, для лиц творческого труда, которые стремятся найти выход из империалистического кризиса культуры, возникают новые возможности. Все революционные силы объединяются против империалистического гнета. «Народы, строящие социализм и коммунизм, революционное движение рабочего класса в капиталистических странах, национально-освободительная борьба угнетенных народов, общедемократические движения — все эти великие силы современности сливаются в один общий поток, подмывающий и разрушающий мировую империалистическую систему»[3].

Благодаря этому в несоциалистических странах в сфере политической борьбы народов также начинают

---

[1] «Программные документы борьбы за мир, демократию и социализм», стр. 41.
[2] Там же, стр. 45.
[3] Там же, стр. 45—46.

проявляться новые объективные закономерности, прокладывают себе дорогу новые отношения, указывающие выход из кризиса, создающие для прогрессивной и демократической культуры и искусства уже сейчас большие возможности эстетического оздоровления. Прогрессивное развитие искусства и культуры во всем мире обусловлено в конечном итоге одним фактором, имеющим огромное всемирно-историческое значение. «В центре современной эпохи стоит международный рабочий класс и его главное детище — мировая система социализма. Они являются залогом победы в борьбе за мир, демократию, национальное освобождение, социализм и прогресс человечества» [1].

---

[1] «Программные документы борьбы за мир, демократию и социализм», стр. 46.

Глава шестая

ПРАКТИКА И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СУБЪЕКТИВНОСТЬ

Как же представляли себе Маркс, Энгельс и Ленин отношение практики и эстетической «субъективности»?

Под «эстетической субъективностью» в данном случае понимается вся совокупность субъективных, психических явлений, процессов, эмоций и т. д., возникающих в мозгу человека, когда он эстетически воспринимает существующие вне его явления, или в той или иной форме художественно воспринимает мир, или в процессе художественного творчества, или же в процессе наслаждения произведениями искусства. Эти психические процессы представляют собой, согласно марксистско-ленинской теории, субъективное *отражение* объективной действительности. Они ведут к *познанию* действительности, к *осознанию* общественного бытия людей. Понятие эстетической субъективности указывает на своеобразие и особенность этого весьма сложного единства психических процессов и субъективного отражения, которое обусловливает специфическую особенность художественного отображения действительности, своеобразие художественно-эстетического восприятия мира и особенности художественной формы общественного сознания. (В данной главе еще не представляется возможным подробно исследовать эту специфическую сторону. Поскольку, однако, общеизвестно и признано, что эстетическое наслаждение и художественное творчество особенно тесно связаны с субъективной «чувственностью», то есть с деятельностью органов чувств, с чувственной, эмоциональной ступенью человеческого восприятия, этой проблеме уделяется значительное внимание и в этой главе.)

Понятие эстетической субъективности в том смысле, как оно здесь употребляется, не включает в себя «гото-

вые», *материально, вещественно существующие продукты* духовного, художественного творчества — книги, картины, произведения скульптуры и архитектуры, театральные постановки, концерты, танцы и т. д.[1] Это понятие исключает также бесконечное многообразие тех субъективных явлений, которые находят свое отражение в искусстве и представляют собой «предмет» художественного восприятия. Эти явления, как и другие формы общественного сознания (философия, наука, мораль, религия), эстетически субъективны лишь в той мере, в какой они оказывают влияние и воздействуют на эстетическое восприятие и художественное, духовное отображение действительности.

НЕДОСТАТОЧНО ОГРАНИЧИТЬСЯ ИССЛЕДОВАНИЕМ ФОРМ ПОЗНАНИЯ

Зачастую проблему эстетической субъективности и ее специфического своеобразия сводят лишь к вопросу о теоретико-познавательной структуре эстетического восприятия, художественного отображения.

Георг Лукач, например, в большинстве своих работ исходит из эстетической субъективности как из чего-то заранее данного. Он исследует ее теоретико-познавательную структуру, ее особенности как формы познания. Однако он не выводит эти особенности, применяя материалистический принцип, из объективных основ эстетической субъективности. Если же Лукач и пытается это делать, то он выводит особенности эстетической субъективности, в первую очередь чувственную конкретность и образность художественного восприятия мира, лишь из диалектики сущности и явления или же общего, специфического и частного. Лукача интересует в первую очередь теоретико-познавательное своеобразие художественного отображения. Только на этой основе, утверждает он, необходимо применять диалектический материализм для исследования в области эстетики.

Лукач критикует тот факт, что любая буржуазная теория познания односторонне подчеркивает приоритет *лишь одного* способа восприятия действительности, лишь

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 26, ч. I, стр. 155.

одного органа, воспроизводящего эту действительность в сознании. Он выступает тем самым против идеалистической недооценки «низших» ступеней познания, то есть роли эмоционального в процессе человеческого познания в целом. Лукач подчеркивает, что марксистско-ленинская теория познания полностью *преодолевает* эту идеалистическую недооценку[1]. Все это правильно. Однако дать материалистическое объяснение эстетической субъективности и особенности художественного отображения можно не только лишь на основе положений, выдвинутых Лукачем. Чтобы показать это, рассмотрим широко известное определение В. Г. Белинского: «Искусство есть *непосредственное* созерцание истины, или мышление в *образах*»[2].

Займемся этим «мышлением в образах», являющимся важным определением теоретико-познавательной структуры художественного отражения. Обосновывая это определение, Белинский особенно подчеркивает роль образного эмоционального познания. Это определение довольно наглядно отражает диалектику взаимоотношений между «образной», то есть *эмоциональной,* и рассудочной, рациональной ступенями познания. Особенно подчеркивается наличие образности, имеющей большое значение для искусства. В значительной степени из-за этого определение Белинского и сыграло прогрессивную роль в истории развития русской революционной эстетики XIX столетия.

Полностью ли соответствуют названные Лукачем условия диалектического и материалистического понимания своеобразия художественного познания этому определению Белинского? Отнюдь нет! Дело в том, что по своему философскому содержанию это определение вытекает из источников объективного идеализма Гегеля.

Что же понимает Белинский в своей работе «Идея искусства», относящейся к 1841 году, под «мышлением»? «Все сущее, все, что есть, все, что называем мы материею и духом, природою, жизнию, человечеством, историею, миром, вселенною, — все это есть *мышление,* которое само себя мыслит. Все существующее, все это

[1] См. G. Lukacs, Probleme des Realismus, S. 7.

[2] В. Г. Белинский, Избранные философские сочинения, т. I, Госполитиздат, 1948, стр. 234.

бесконечное разнообразие явлений и фактов мировой жизни, есть ничто иное, как формы и факты мышления; следовательно, существует одно мышление, и, кроме мышления, ничто не существует... Мышление состоит в диалектическом движении, или развитии мысли из самой себя... Точка отправления, исходный пункт мышления есть божественная абсолютная идея; движение мышления состоит в развитии этой идеи из самой себя...»[1]

Вряд ли можно более наглядно показать, что известная формула: «Искусство есть... мышление в образах» — ведет свое начало из работ Георга Вильгельма Фридриха Гегеля, который утверждал, что искусство представляет собой особую ступень самопознания абсолютного духа. Это одно из основных положений и посылок эстетики Гегеля. По его теории, «искусство занимается истинным как абсолютным предметом сознания» и поэтому принадлежит к сфере абсолютного духа и стоит по своему содержанию на одной и той же почве как с религией в специальном смысле слова, так и с философией. «При такой одинаковости их содержания три царства абсолютного духа отличаются друг от друга лишь теми *формами*, в которых они осознают свой объект, абсолютное»[2]. По Гегелю, форма непосредственного созерцания и восприятия истины, чувственно-предметная, образная форма самопознания абсолютного духа идентична с искусством. Другой формой является представляющее сознание, а последней — свободное мышление абсолютного духа или философия[3].

Совершенно ясно, что в рамках системы Гегеля, в которой «самопознание абсолютной идеи» осуществляется, начиная от художественно-образной формы, и через религию *поднимается* до абстрактного свободного мышления, роль чувственного познания и тем самым художественного сознания по отношению к абстрактному мышлению, то есть к философии, ограничивается. Виссарион Белинский, взгляды которого были в 1841 году еще гегельянскими, этого вывода не делает. Соотношение эмоциональной и рациональной ступеней в области художественного познания определяется им в основном пра-

---

[1] В. Г. Белинский, Избранные философские сочинения, т. I, стр. 236, 237.

[2] Гегель, Соч., т. XII, стр. 105.

[3] См. там же, стр. 105, 108.

вильно. Однако формула Белинского не перестает от этого быть идеалистической. Совершенно очевидно, что идеализму открывается дверь, если объяснение специфических особенностей эстетического восприятия действительности ограничивается лишь гносеологическим определением его формы.

МАТЕРИАЛИЗМ О РОЛИ ЧУВСТВЕННОГО ПОЗНАНИЯ

При рассмотрении эстетической теории следует иметь в виду тот важный факт, что основоположники марксизма-ленинизма наглядно показали, что во всей истории философии именно *материализм* всегда подчеркивал наряду с ролью объективной чувственности также и роль *чувственного познания* в процессе восприятия действительности.

В частности, Маркс подчеркивает в этой связи роль Фрэнсиса Бэкона, основателя современного английского материализма, который считал, что чувства непогрешимы и составляют *источник* всякого знания[1]. У Бэкона, как первого своего творца, материализм таит еще в себе зародыши всестороннего развития. «Материя улыбается своим поэтически-чувственным блеском всему человеку»[2].

В сенсуализме Гоббса и отчасти Локка это оптимистическое восприятие чувственности улетучивается. Чувственность «теряет свои яркие краски» и превращается у Гоббса в «абстрактную чувственность *геометра»*[3]. Локк первый обосновал более обстоятельно главный принцип Бэкона о происхождении всех познаний и идей из чувственного мира. Локк обосновал философию bon sens, здравого человеческого смысла. Он сказал косвенным образом, что не может быть философии, отличной от рассудка, опирающегося на показания здоровых человеческих чувств[4].

Французский материализм XVIII столетия создал хвалебную песню «поэтически-чувственному блеску материи», он высоко ценил роль мира чувств, используя эти идеи как оружие в борьбе против идеалистической

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 142.
[2] Там же, стр. 143.
[3] Там же.
[4] Там же, стр. 144.

метафизики XVIII столетия. «Французы наделили английский материализм остроумием, плотью и кровью, красноречием. Они придали ему недостававшие еще темперамент и грацию»[1].

Кондильяк, ученик Локка, доказал, что «не только душа, но и чувства, не только искусство создавать идеи, но и искусство чувственного восприятия являются делом *опыта* и *привычки*»[2].

Гольбах, Гельвеций, Дидро — вот наиболее блестящие и великие имена представителей французского материализма. (Его «естественнонаучное» направление, идущее от Декарта и вливающееся в естествознание[3], в данном случае нами не затрагивается.)

У Гегеля искусство представляет собой лишь форму, ступень самопознания абсолютной идеи (имеется в виду — божественной идеи). Кантианцы очень упорно придерживаются непознаваемости «вещи в себе». А эта воображаемая «непознаваемость» предоставляет всем добрым филистерам неотъемлемое право иметь своего более или менее «поэтического» или «идеального» бога[4]. Французские материалисты и атеисты дали, однако, другие выводы. «Нам беспрестанно повторяют, — говорит Гольбах, — что наши чувства показывают нам лишь *оболочку* вещей, что наш ограниченный ум не может постичь божества. Допустим это. Но эти чувства не показывают нам даже *оболочки* божества... При наличии нашей настоящей организации то, о чем мы не имеем идей, не существует для нас»[5].

В. И. Ленин цитировал содержательный диалог Дидро с Даламбером, в котором великий француз решительно защищал материалистическую точку зрения, согласно которой наши чувства являются источником нашего познания объективного, существующего вне нас мира. В то же время В. И. Ленин очень тонко критиковал идеалистические уклоны сенсуализма, которые проявлялись еще у Локка или Кондильяка[6].

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 2, стр. 144.
[2] Там же.
[3] Там же, стр. 145.
[4] Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. II, стр. 42.
[5] Там же.
[6] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 18, стр. 28—29.

Основоположники марксизма-ленинизма всегда решительно защищали тезис о важной роли чувственного познания как источника и основы всякого изучения реального объективного внешнего мира. В «Лейпцигском соборе» Маркс и Энгельс едко и остро критиковали Бруно Бауэра, который выдвинул обвинения против Фейербаха, потому что последний возвел на пьедестал «чувственность». Маркс и Энгельс беспощадно разоблачили всю филистерскую ограниченность взглядов Бауэра. «Конечно! Чувственность — похоть очей, похоть плоти и высокомерие — ужас и мерзость пред лицом господа! Разве вы не знаете, что помышления плотские — это смерть, а помышления духовные — это жизнь и мир... и разве вы не знаете, что написано: Дела плоти известны, они суть — прелюбодеяние, блуд, нечистота, непотребство, идолослужение, волшебство, вражда, ссоры, зависть, гнев, распри, разногласия, нечестивые шайки, ненависть, убийства, пьянство, обжорство и тому подобное. Предсказываю вам, как и прежде предсказывал, что те, которые вершат подобные дела, царства Критики не унаследуют; но горе им, потому что идут они путем каиновым, в своей жажде наслаждений предаются заблуждению Валаама и, поднимая мятежи, погибают, как Корей... Таких гнушается святой Бруно, помышляющий о духовном и ненавидящий греховную оболочку плоти; и посему он предает Фейербаха, которого считает главарем шайки, проклятию, оставляя его за воротами, где псы и чародеи, любодеи и убийцы. «Чувственность» — тьфу, гадость!» [1]

Маркс и Энгельс не упускают случая напомнить «святому Бруно» о его апологетике *этой* чувственности, когда он, ощущая позывы плоти, лепечет дифирамб красоте женщины, ее «изнеженности, мягкости, женственности», дифирамб «пышным округлым членам» и «трепещущему, колышущемуся, кипучему, бушующему и шипящему, волнообразному строению тела» женщины. Но, прибавляют Маркс и Энгельс в утешение, невинность, однако, всегда выдает себя — даже там, где она грешит. «Кто же не знает, что *«трепещущее, колышущееся,* волнообразное с т р о е н и е тела» есть нечто такое, чего ни

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 88, 89.

один глаз никогда не видел, ни одно ухо никогда не слышало?»[1]

Но Маркс и Энгельс высмеивали не только крайнюю филистерскую тупость подобных нападок на материалистическое понимание объективной чувственности мира и роли чувственного познания. Они разоблачали также — особенно в «Святом семействе» — антигуманистическую и реакционную социальную сущность этих выпадов.

Антигуманизм критикуется Марксом и Энгельсом при разборе ими образа школьного учителя, по имени Мастак, в романе Эжена Сю «Парижские тайны»[2]. Этот учитель по своему воспитанию образованный и знающий человек, обладающий геркулесовским сложением и большой духовной энергией, — преступник. Он приходит в столкновение с законами и привычками буржуазного общества, для которого общей меркой служит посредственность, хрупкая мораль и тихая торговля. Он становится убийцей и предается всем излишествам, на какие только способен сильный темперамент, нигде не находящий для себя соответствующей человеческой деятельности. «Главный герой» романа Сю — Рудольф, князь Герольштейнский, поймал этого преступника и хочет «критически переделать его». Он совершает «благодеяние», ослепив учителя, с тем чтобы слепого научить молиться.

Маркс замечает, что «отделение человека от чувственного внешнего мира, насильственное погружение его в его абстрактный внутренний мир с целью заставить его исправиться — ослепление — есть необходимый вывод из христианской доктрины, согласно которой полное осуществление этого отделения, чистое изолирование человека от мира и сосредоточение его на его спиритуалистическом «я» есть *само благо*»[3]. Но, сам того не подозревая, Эжен Сю толкает Мастака к признанию «могущества *полной чувственности*». «Он научает его понимать, что без этой последней человек *перестает быть мужчиной* и становится беззащитной мишенью для на-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 90.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 194—205.
[3] Там же, стр. 196.

смешек детей»[1]. Кающийся и молящийся Мастак невольно правильно описывает состояние человека, изолированного от чувственного внешнего мира. Человек, для которого *чувственный мир* превратился в голую идею, снова превращает голые идеи в *чувственные существа*. Призраки его воображения принимают телесную форму. «В его представлении образуется мир осязаемых, ощущаемых призраков. В этом именно заключается тайна всех благочестивых видений, это есть в то же время общая форма безумия»[2].

Человек, полностью отрезанный от внешнего чувственного мира, ограниченный лишь своими внутренними восприятиями, лишенный всякого источника чувственного познания, перестает быть человеком. *Теория, отрицающая силу полной чувственности и превращающая чувственный мир в одну лишь абстрактную идею, перестает быть гуманистической; по своей сути она враждебна человеку.* Эта связь объективной чувственности и роли чувственного познания с самой сущностью человека, на которой подробно останавливался Маркс, будет нами изложена ниже в качестве одного из положений эстетической теории.

Реакционный социальный аспект идеалистического отрицания роли чувственности самым тесным образом связан с антигуманистическим аспектом. Как в «Немецкой идеологии», так и раньше, в «Святом семействе», одной из главных философских задач Маркса и Энгельса было разоблачение этого отнюдь не священного союза. «Немецкая идеология» начинается с иронического рассказа об одном бравом человеке, которому пришло однажды в голову, что люди тонут в воде только потому, что они одержимы *мыслью о тяжести*. Если бы они выкинули это представление из головы, то избавились бы от всякого риска утонуть. Всю свою жизнь боролся этот бравый человек против иллюзии тяжести, относительно вредных последствий которой статистика доставляла ему новые и новые доказательства. Этого человека Маркс назвал прообразом современных немецких «революционных» идеалистических философов[3]. «Святое семейство» начинается с утверждения, что у реального гуманизма

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 198—199.
[2] Там же, стр. 202.
[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 12.

нет в Германии более опасного врага, чем спекулятивный идеализм[1]. Маркс приводит затем эпиграмму времен французской революции:

Великие кажутся нам великими лишь потому,
Что мы сами стоим на коленях.
Поднимемся![2]

«Но чтобы подняться, недостаточно сделать это *в мысли,* оставляя висеть над *действительной, чувственной* головой *действительное, чувственное* ярмо, которого не сбросишь с себя никакими идеями». Абсолютная критика, прибавляет презрительно Маркс, «научилась из «*Феноменологии*» Гегеля, по крайней мере, одному искусству — превращать *реальные, объективные, вне меня* существующие цепи в *исключительно идеальные,* исключительно *субъективные,* исключительно *во мне* существующие цепи и поэтому все *внешние*, чувственные битвы превращать в битвы чистых идей»[3].

ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СУБЪЕКТИВНОСТИ

Основоположники марксизма-ленинизма всегда отстаивали материалистический принцип теории познания, в основе которого лежали взгляды Фейербаха на объективную чувственность внешнего мира и сущность субъективной чувственности, как отражения объективного. На многих примерах, взятых из работ Фейербаха, В. И. Ленин показал, что у последнего ощущение есть «результат воздействия объективно, вне нас существующей вещи в себе на наши органы чувств...» «Ощущение есть субъективный образ объективного мира...»[4]

В. И. Ленин настойчиво подчеркивал материалистический вывод, вытекающий из этой точки зрения Фейербаха для искусства: «Искусство не требует признания его произведений за *действительность*»[5]. Эстетические восприятия и искусство представляют собой субъективный образ действительности.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 7.
[2] Там же, стр. 90.
[3] См. там же.
[4] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 18, стр. 120.
[5] В. И. Ленин, Соч., т. 38, стр. 62.

Из этих выводов Фейербаха и материализма вообще исходили Маркс и Энгельс. Они вступили на философское поприще тогда, когда уже царил материализм, в частности в рабочих кругах. Поэтому совершенно естественно, писал В. И. Ленин, что Маркс и Энгельс обратили все свое внимание не на повторение старого, а на серьезное теоретическое развитие материализма, на применение его к истории, т. е. на *достраивание* здания материалистической философии *доверху*[1].

Что касается «азбучных истин материализма», то Маркс и Энгельс направляли все свое внимание на то, чтобы эти азбучные истины не вели к забвению *ценного* плода идеалистических систем, гегелевской диалектики — этого жемчужного зерна, которого петухи Бюхнеры, Дюринги и К° не умели выделить из навозной кучи абсолютного идеализма[2]. «...Маркс и Энгельс, — указывал В. И. Ленин, — в своих сочинениях больше подчеркивали *диалектический* материализм, чем диалектический *материализм,* больше настаивали на *историческом* материализме, чем на историческом *материализме*»[3].

Критикуя Фейербаха, Маркс и Энгельс всегда отмечали его исходную материалистическую позицию; однако они исправляли непоследовательность Фейербаха — отсутствие диалектики и исторического понимания. Сущность их критики сводилась к констатации ограниченности взглядов Фейербаха, и прежде всего в вопросе понимания чувственности, которую он представлял себе лишь как неисторическую форму объекта созерцания, а не как чувственную человеческую деятельность, практику.

«Фейербах хочет иметь дело с чувственными объектами, действительно отличными от мысленных объектов, но самое человеческую деятельность он берет не как *предметную* деятельность»[4]. И далее: «Недовольный *абстрактным мышлением,* Фейербах апеллирует к *чувственному созерцанию;* но он рассматривает чувственность не как *практическую*, человечески-чувственную деятельность»[5].

---

[1] См. В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 18, стр. 256.
[2] Там же.
[3] Там же, стр. 350.
[4] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 1.
[5] Там же, стр. 2.

Фейербах не замечает, что окружающий чувственный мир вовсе не есть некая непосредственно от века данная, всегда равная себе вещь, — он продукт промышленности и общественного состояния[1].

На основе этого вывода Маркс и Энгельс поставили, как известно, принципиально новую задачу — объяснить особенность, своеобразие каждой субъективной «сущностной силы» из своеобразного способа «ее опредмечивания, ее *предметно-действительного*, живого *бытия*»[2]. Глазом предмет воспринимается иначе, чем ухом, и предмет глаза — иной, чем предмет уха[3]. Человек присваивает себе свою всестороннюю сущность всесторонним образом. «Каждое из его *человеческих* отношений к миру — зрение, слух, обоняние, вкус, осязание, мышление, созерцание, ощущение, хотение, деятельность, любовь, — словом, все органы его индивидуальности... являются в своем... *отношении к предмету,* присвоением последнего, присвоением *человеческой* действительности. Их отношение к предмету есть *осуществление на деле человеческой действительности*... Поэтому человеческая действительность столь же многообразна, как многообразны *определения* человеческой *сущности* и человеческие *деятельности...*»[4]

В другом месте Маркс отмечает, что «*чувственное* сознание есть не *абстрактно* чувственное сознание, а *человечески* чувственное сознание», которое возникает на основе «отчужденной действительностью объективированных *человеческих* сущностных сил»[5]. В ходе полемики против Гегеля Маркс настойчиво подчеркивает материалистический принцип своих взглядов. Быть *чувственным*, говорит он, это значит иметь вне себя чувственные предметы внешнего мира, то есть объективные реальные предметы. В то же время Маркс указывает на принцип историчности, лежащий в основе этого взгляда. Человек, отмечает он, не только природное существо, он есть *человеческое* природное существо. *Человеческие* предметы не являются природными предметами в том

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 42.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 593.
[3] См. там же.
[4] См. там же, стр. 591—592.
[5] Там же, стр. 626.

виде, как эти последние непосредственно даны в природе[1].

Эти взгляды находят свое отражение не только в ранних произведениях Маркса. Они присущи всему марксизму-ленинизму. Так, например, Энгельс отмечал, что существеннейшей и ближайшей основой человеческого мышления является не одна природа как таковая, а как раз изменение природы человеком[2]. В то же время Энгельс предостерегал от абсолютизации этой особенности человеческого духа, от желания — хотя и при других предпосылках — механистически отделить его от всей естественноисторической эволюции. Знание ступеней развития организма — от простой, бесструктурной, ощущающей лишь раздражение протоплазмы и кончая мыслящим мозгом человека — создает основу для «предыстории человеческого духа». «А без этой предыстории существование мыслящего человеческого мозга остается чудом»[3]. Подобную же мысль Энгельс высказывает и в полемике с Дюрингом, который «вполне натуралистически» берет мышление просто как нечто данное, заранее противопоставляемое бытию, природе. В таком случае должно показаться чрезвычайно удивительным то обстоятельство, что сознание и природа, мышление и бытие, законы мышления и законы природы до такой степени согласуются между собой. «Но если, далее, поставить вопрос, что же такое мышление и сознание, откуда они берутся, то мы увидим, что они — продукты человеческого мозга и что сам человек — *продукт природы, развившийся в определенной среде и вместе с ней»*[4]. Само собой разумеется в силу этого, что продукты человеческого мозга, являющиеся *в конечном счете* тоже продуктами природы, не противоречат остальной связи природы, а соответствуют ей[5].

В. И. Ленин также подчеркивал *историческое качество* человеческого познания и его форм. «Перед человеком, — писал он, — *сеть* явлений природы. Инстинктивный человек, дикарь, не выделяет себя из природы. Сознательный человек выделяет, категории (логики. —

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 632.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 545.
[3] Там же, стр. 512.
[4] Там же, стр. 34 (курсив мой — *Г. К.*).
[5] См. там же, стр. 35.

Г. К.) суть ступеньки выделения, т. е. познания мира, узловые пункты в сети, помогающие познавать ее и овладевать ею»[1].

Приведенные ссылки наглядно показывают, что классики марксизма-ленинизма определяли человеческую субъективность в целом не упрощенно, как это делал предшествующий им материализм (как данную природой объективную основу всех субъективных, психических процессов), а исходили из природы, опосредствованной человеческой, материальной предметной практикой. В. И. Ленин сделал этот момент исходным пунктом разработанной им марксистско-ленинской теории познания. *«Точка зрения жизни, практики должна быть первой и основной точкой зрения теории познания»*, — указывал В. И. Ленин[2]. Все субъективные, психические процессы определяются в конечном итоге практикой. Человек в своей практической деятельности имеет перед собой объективный мир, зависит от него, им определяет свою деятельность. От этого исходного пункта начинается диалектический путь познания, который ведет от живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике.

Основа этих марксистско-ленинских взглядов содержится, хотя и далеко не в систематической и зрелой форме, уже в ранних произведениях Маркса. Эти положения используются им в ряде случаев для объяснения эстетической субъективности. Ряд примеров из области эстетики, приведенных Марксом в его «Экономическо-философских рукописях», имеет принципиальное значение для научного истолкования эстетической субъективности. «Только музыка, — писал Маркс, — пробуждает музыкальное чувство человека; для немузыкального уха самая прекрасная музыка *лишена* смысла... Вот почему *чувства* общественного человека суть *иные* чувства, чем чувства необщественного человека. Лишь благодаря предметно развернутому богатству человеческого существа развивается, а частью и впервые порождается, богатство субъективной *человеческой* чувственности: музыкальное ухо, чувствующий красоту формы глаз, — ко-

---

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 38, стр. 81.

[2] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 18, стр. 145 (курсив мой. — *Г. К.*).

роче говоря, такие *чувства,* которые способны к человеческим наслаждениям и которые утверждают себя как *человеческие* сущностные силы... *Человеческое* чувство, человечность чувств, — возникают лишь благодаря наличию *соответствующего* предмета, благодаря *очеловеченной* природе. *Образование* пяти внешних чувств — это работа всей до сих пор протекавшей всемирной истории... Таким образом, необходимо опредмечение человеческой сущности — как в теоретическом, так и в практическом отношении, — чтобы, с одной стороны, *очеловечить чувства человека*, а с другой стороны, создать *человеческое чувство*, соответствующее всему богатству человеческой и природной сущности»[1].

Эта гениальная гипотеза Маркса содержит некоторые положения, в высшей степени ценные для определения психических процессов эстетического отражения действительности, а именно:

1. *Возникновение «эстетического чувства» у людей предполагает возникновение и развитие определенного предмета в общественной практике, соответствующего этому чувству и определяющего его. Структура, своеобразие и особенность этого «эстетического чувства» в значительной мере определяются особенностью его предмета.*

2. *Возникновение и развитие эстетической субъективности, эстетического чувства представляют собой исторический процесс, совершающийся на основе человеческой практики.*

3. *Эстетическое познание мира представляет собой неотъемлемую составную часть общего познания всего богатства человеческой и природной сущности. Без формирования эстетической субъективности такое всеобъемлющее познание не представляется возможным.*

Положение Маркса о том, что образование пяти внешних чувств — это работа «всей до сих пор протекшей всемирной истории» и что лишь на основе человеческой практики возникли чувства, соответствующие человеческим потребностям, блестяще доказано всеми последующими естественнонаучными исследованиями.

Энгельс в своей работе «Роль труда в процессе превращения обезьяны в человека» указывал на этот исто-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 593—594.

рический процесс возникновения, развития и изменения человеческих чувств. Благодаря возникновению речи, — а в конечном итоге, и музыки — стал чрезвычайно сложным орган слуха. Человеческий глаз замечает в вещах значительно больше, чем глаз орла, хотя орел видит значительно дальше. Собака обладает значительно более тонким обонянием, чем человек, но она не различает и сотой доли тех запахов, которые для человека являются определенными признаками различных вещей. А чувство осязания, которым обезьяна едва-едва обладает в самой грубой, зачаточной форме, выработалось только вместе с развитием самой человеческой руки, благодаря труду[1].

Павловская физиология подтвердила, что органы чувств человека значительно отличаются от соответствующих органов животных, причем познавательные способности человеческих органов относительно больше, чем у животных.

Но речь идет в первую очередь даже не об изменении и не о «человеческой» специализации физиологической структуры и функций органов чувств в ходе производственной деятельности человека, хотя эти изменения также содействовали возникновению и развитию способности к эстетическому наслаждению. Дело прежде всего в *специфическом изменении психических процессов* у человека (по сравнению с животным), которое обусловлено образованием второй сигнальной системы и ее ведущей и определяющей ролью по отношению к первой сигнальной системе. Художественно-эстетическое отражение происходит, согласно И. П. Павлову, преимущественно посредством первой сигнальной системы. Тем не менее художественно-эстетическое отражение действительности представляет собой сложный процесс, основывающийся на динамическом взаимодействии между первой и второй сигнальными системами. Не представляется возможным излагать здесь нейрофизиологические основы этого чрезвычайно сложного процесса. Следует указать, однако, на то, каким образом специфически человеческое изменение характера психических процессов делает с точки зрения познания возможным эстетическое наслаждение и художественное отражение. Возьмем, например,

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 490.

представление — с точки зрения гносеологии чрезвычайно важную составную часть отражения действительности, играющую очень большую роль в эстетическом наслаждении, и прежде всего в художественном творчестве. Возникновению представлений предшествует процесс в механизме высшей нервной деятельности, создающий непосредственный мост между первой и второй сигнальными системами. Со своей стороны представление является основой для «типичного образа фантазии», что с точки зрения познания определяет самый важный момент обобщающего художественно-эстетического отражения действительности.

Выводы павловской физиологии подтверждают положение Маркса относительно происходящего на основе практики «очеловечивания чувств», как одного из необходимых условий возникновения эстетической субъективности.

Следует лишь вкратце остановиться на истолковании эстетической субъективности ревизионистом и контрреволюционером Харихом, антимарксистские взгляды которого проявились и в этом вопросе[1]. Он «обогащает» нас странной теорией так называемого «отрицательного производства» человеческой эстетической субъективности. Непременным условием эстетической субъективности, настойчиво подчеркивает он, является «уменьшение инстинкта» (недостаток проявления инстинктивных побуждений у человека) и «устранение дифференциации» (имеется в виду, например, потеря органами чувств резко ограниченных функций, которые свойственны им в рамках животного мира; «относительное освобождение человеческой половой сферы от ее биологических функций» или даже отсутствие «стабильных социальных инстинктов» и т. д.). Что же тогда остается в качестве психофизиологической основы эстетической субъективности? Приведем цитату из Арнольда Гелена, которого Харих считает мессией «обновления» марксистской эстетики. Согласно Гелену, в качестве этой основы остается «потерявший свои функции, бессильный рудимент... не имеющий дифференциации остаток... не имеющее направленности стремление... которое остается внутри... не имеющее функций чувство удовольствия».

---

[1] См. «Sinn und Form», Heft 6, 1953.

Поэтому эстетическое восприятие представляет собой лишь рудиментарный орган — «слепую кишку» человеческой психики, которая в то же время проявляет «чувство удовольствия»... Мнимые психические рудименты животного мира, теряющие свои функции в процессе становления человека, являются, согласно Хариху, основой специфически человеческой эстетической субъективности. Контрреволюционное «обновление» Харихом марксистской эстетики при яром извращении им положений Маркса и Энгельса сводится в конце концов к пустой кишке, которую Харих «нагружает» самыми невероятными раздражениями и о которой он говорит, что ее пустота обусловлена общественным развитием. Марксистско-ленинская эстетика, однако, доказывает, что развитие эстетической субъективности возможно лишь на основе человеческой практики.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МЕЖДУ СОЗДАННЫМ ЧЕЛОВЕКОМ ОБЪЕКТОМ И ЧЕЛОВЕЧЕСКИМ СУБЪЕКТОМ

В работе «Материализм и эмпириокритицизм» В. И. Ленин критикует расплывчатую, неверную формулировку Иосифа Дицгена о том, что понятие материи необходимо расширить, чтобы оно включало в себя все явления действительности, в том числе и способность познавать. В. И. Ленин критиковал это положение как ошибочное, способное только смешать материализм с идеализмом. При таком включении, указывал В. И. Ленин, теряет смысл гносеологическое противопоставление материи духу. В то же время В. И. Ленин настойчиво подчеркивал, что было бы «громадной ошибкой» оперировать за пределами основного вопроса философии, за пределами, которые определяют направление гносеологических исследований, оперировать метафизически с противоположностью материи и духа, физического и психического, как с абсолютной противоположностью[1] и механистически воспринимать первичность объективного. Это положение В. И. Ленина имеет большое значение для понимания диалектического взаимодействия эс-

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 18, стр. 259.

тетической объективности и эстетической субъективности.

Согласно эстетическим воззрениям Маркса, Энгельса и Ленина, дело не только в том, что эстетическая субъективность может образоваться лишь на основе соответствующего ей объективного предмета. Речь идет не только о теоретико-познавательной основе, о том, что эстетическое восприятие и художественное изображение могут отражать особым способом то, что реально существует вне человеческого сознания и независимо от него. (При этом в *теоретико-познавательном* смысле сперва вообще безразлично, представляет ли собой этот объективно существующий предмет явление природы, как, например, звездное небо, или же продукт практического человеческого труда, как, например, дом, план которого до постройки уже существовал в голове архитектора.)

Если же эстетическая субъективность в *теоретико-познавательном* смысле является вторичной, то это отнюдь не означает, что она — также и в отношении объективного предмета — не играет «активной роли», что нет диалектического взаимодействия с эстетической объективностью.

В этой связи большое значение имеет изучение теории Маркса о диалектическом отношении потребления и производства. Причем речь идет отнюдь не о поверхностной аналогии с отношением между художественным «производством» и «потреблением». Напротив, важно рассмотреть принципиальный вопрос об отношении между объектом, созданным чувственной материальной деятельностью, с одной стороны, и человеческим субъектом, использующим этот предмет, потребляющим его, — с другой.

Маркс рассматривает сперва «первое поверхностное представление» о сущности производства и потребления. В производстве члены общества приспособляют (создают, преобразуют) продукты природы к человеческим потребностям, причем они изготовляют предметы, соответствующие потребностям. В процессе потребления, напротив, продукты становятся предметами индивидуальных потребностей. Они становятся непосредственно предметом и слугой отдельной потребности.

Философское резюме такого «поверхностного» представления сводится к следующему: «В производстве

объективируется личность, в личности субъективируется вещь»[1].

Маркс же, напротив, рассматривает это отношение как *диалектическое тождество противоположных явлений* производства и потребления. Он, однако, предостерегает от восприятия этого тождества с гегельянских позиций (как, например, мистическое тождество субъекта-объекта в гегелевской философии). Маркс предостерегал также от бессмысленных утверждений проповедников «истинного социализма» типа писателя Карла Грюна, которые изображали единство производства и потребления таким образом, что первичная, определяющая, главенствующая роль отводилась потреблению. Энгельс еще за десять лет до этого основательно рассчитался в «Немецкой идеологии» с этими «филистерскими глупостями»[2]. В свою очередь Маркс с полной ясностью показал, что в рамках противоречивого единства производства и потребления действительно исходным пунктом и поэтому первичным, определяющим и господствующим моментом является производство[3].

Маркс обосновал положение о том, что существует не только «непосредственная идентичность», выражающаяся в потребительном производстве и производительном потреблении. Эта идентичность носит, кроме того, еще и другой характер. «Между обоими имеет место опосредствующее движение. Производство опосредствует потребление, для которого оно создает материал, без чего у потребления отсутствовал бы предмет. Однако и потребление опосредствует производство, ибо только оно создает *для продуктов* субъекта, для которого они и являются продуктами»[4].

Рассмотрим сперва производство, вещественную сторону, в рамках диалектического противоречия, о котором идет речь.

Производство доставляет потреблению материал, предмет. Без предмета не может быть потребления. Таким образом, с этой стороны производство создает потребление. Рассуждая по аналогии, мы уже можем утверждать, что не может быть специфического эстетиче-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 715.
[2] Там же, т. 3, стр. 519—523.
[3] Там же, т. 12, стр. 720.
[4] Там же, стр. 717 (курсив мой. — *Г. К.*).

ского освоения действительности, если отсутствует предмет этого специфического освоения. Поэтому существование вещественных основ художественного освоения действительности создает фактическую возможность для этого присвоения, причем на первых порах совершенно безразлично, каковы эти вещественные условия.

Но уже в следующей мысли Маркса содержится логичный вопрос: «Что же является здесь предметом?» Существуют предметы самых различных видов. *«Прежде всего* предмет *не есть предмет вообще,* а *определенный* предмет, который должен быть потреблен определенным способом, опять-таки предуказанным самим производством... Не только предмет потребления, но также и *способ* потребления создается, таким образом, производством, *не только объективно, но также и субъективно»* [1].

Точно так же и способ художественного отражения (освоения) действительности — объективно и субъективно — опосредствуется и определяется особенностью, «специфичностью» предмета! Эта мысль имеет необычайно большую ценность для эстетической теории, и поэтому ее нужно всесторонне проанализировать.

Определяет ли, например, специфический предмет политической экономии (или юриспруденции, истории) также *научный* способ его изучения мыслящим человеком? Или же эти объективные «предметы» также могут усваиваться художественно-эстетическим способом, путем эстетических восприятий людей или же посредством искусства? Поставленный Марксом вопрос исключает этот последний ответ. Однако ссылка на авторитет еще не является подлинным доказательством, и мы позднее исследуем эту проблему на основе исторического материала. Как известно, в области всех общественных теорий доказательства дает в конечном итоге лишь история.

Маркс иллюстрирует свои замечания ссылкой на то, что голод есть голод, однако голод, который утоляется вареным мясом, поедаемым с помощью ножа и вилки, это иной голод, чем тот, при котором проглатывают сырое мясо с помощью рук, ногтей и зубов [2].

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 718 (курсив мой. — *Г. К.*).

[2] См. там же, стр. 718.

Маркс мог бы с тем же правом по аналогии сказать: способность создавать художественные произведения есть способность создавать художественные произведения! Но разве не связан с развитием объективных вещественных основ художественной субъективности тот факт, проявляется ли эта способность в примитивных наскальных рисунках или же в картинах Рембрандта? Или другой вопрос: художественное изображение борьбы рабочего класса — это художественное изображение борьбы рабочего класса. Но разве не связан непосредственно с развитием этого предмета вопрос о том, изображается ли эта борьба (как весьма часто случалось в ранний ее период) символически-романтически или же, напротив, реалистически?

Исследуя дальше вещественную производительную сторону во взаимоотношениях между производством и потреблением, Маркс установил, что «производство доставляет не только потребности материал, но и материалу потребность»[1]. Когда потребление выходит из своей первоначальной природной грубости, то оно само, как побуждение, опосредствуется предметом. «Потребность, которую оно в нем ощущает, создана восприятием последнего». Маркс проводит здесь сам непосредственную аналогию с вопросами эстетики. «Предмет искусства — нечто подобное происходит со всяким другим продуктом — создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство производит поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета»[2].

Рассмотрим теперь другую сторону противоречия, исследуемого Марксом. Производство опосредствует потребление; однако и потребление в свою очередь также опосредствует производство. Как же это следует понимать?

Маркс приводит ряд простых наглядных примеров. Железная дорога, по которой не ездят, которой не пользуются, которая не потребляется, есть железная дорога только в возможности, а не в действительности. Платье, которое не носят, это не действительное платье. Дом, в котором не живут, фактически не является действитель-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 718.
[2] Там же.

ным домом, он становится им лишь тогда, когда кто-нибудь в нем живет.

Маркс усматривает важное различие между «простым предметом природы» и продуктом, ставшим таковым благодаря целесообразной, целенаправленной человеческой деятельности. «Продукт, в отличие от простого предмета природы, проявляет себя как таковой, *становится* продуктом только в потреблении»[1]. Почему же? «Продукт есть продукт *не как овеществленная деятельность*, но лишь *как предмет для действующего субъекта*»[2].

Мысль о том, что исторически возникший предмет как таковой проявляет себя не как овеществленная деятельность, но лишь «как предмет для действующего субъекта», имеет решающее значение для диалектического понимания эстетического объекта.

Какое-нибудь растение или цветок могли в ходе исторического процесса давно уже стать практическим выражением универсальности человека. Цветок может обладать всем тем, что делает его предметом эстетического наслаждения. Он может быть прекрасным по цвету и форме, иметь приятный запах. Однако, само собой разумеется, эстетическим объектом (не в возможности, а в действительности) этот цветок становится не тогда, когда он цветет и отцветает, не замечаемый человеком, а когда действительно делается предметом эстетического наслаждения, когда им просто любуются, или используют его как украшение, или в качестве «модели» художественного или литературного отображения.

Большой, исторически важный процесс, как, например, социалистическая перестройка сельского хозяйства, имеющий громадное общественное и практическое значение, процесс, раскрывающий богатство новых общественных отношений, для которого характерна подлинная драматичность больших общественных конфликтов и изменений, отражающихся в судьбах индивидуумов, может быть великолепным сюжетом художественного творчества. Однако конкретные явления этого процесса станут на деле (а не в возможности) эстетическим объектом лишь тогда и по мере того, как они действительно

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 717.
[2] Там же (курсив мой. — *Г. К.*).

найдут художественное отражение в рассказах из жизни деревни, в фильмах, романах, телевизионных передачах, картинах, кантатах, песнях или каким-нибудь другим путем.

В такой (но лишь в такой) мере эстетический объект «создается» благодаря художественной деятельности и эстетическому наслаждению. Художественное новаторство и художественное мастерство, присущие всякому подлинному искусству, в значительной мере состоят в том, что художник умеет открыть в действительности новые стороны, новые эстетические аспекты — поэтически освоить «новые области» окружающего мира.

Подобное же значение для раскрытия роли эстетического субъекта имеет мысль Маркса об отношении потребления и производства, которая формулируется так: потребление создает *потребность* в новом производстве, стало быть, идеальный, внутренне побуждающий мотив производства, который является предпосылкой всякого дальнейшего производства. «И если ясно, что производство предоставляет потреблению предмет в его внешней форме, то точно так же ясно, что потребление *полагает* предмет производства *идеально,* как внутренний образ, как потребность, как побуждение и как цель. Оно создает предметы производства в их еще субъективной форме. Без потребности нет производства. Но именно потребление воспроизводит потребность»[1].

Роль *потребности* в процессе эстетического развития чрезвычайно велика. Она не только один из важнейших стимулов создания новых произведений искусства, но проявляется и в ходе перестройки объективного мира «по законам красоты». Здесь нет возможности подробно исследовать, сколь большой движущей силой стали *потребности* трудящихся масс в период перехода к социализму для всего развития искусства.

Одновременно мы сталкиваемся с ролью *идеала* в процессе эстетического отображения действительности, например при восприятии ее отдельных сторон, моментов и свойств как эстетических явлений. Насколько они становятся для нас эстетическим предметом, в значительной степени зависит от содержания субъективного эстетического идеала.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 718.

Лукач пытается, правда, убедить нас, будто «основная материалистическая черта марксистского понимания истории» не оставляет места для идеалов. Он ссылается при этом на букву, но не на дух марксистского понимания истории.

Марксизм-ленинизм признает роль идеалов и в области искусства. Он признает идеалы как представление о революционных задачах, диктуемых материальными условиями поднимающемуся классу; как сознательное выражение, которое получает существующая в каждый данный момент для индивидов, классов, наций необходимость утверждать свое положение посредством какой-нибудь вполне определенной деятельности[1], изменяющей действительность.

Также и в области эстетического отображения действительности роль идеала сводится к тому, что человек не только создает картину окружающего мира, но также формирует мир в соответствии с этой картиной.

Но все это лишь некоторые общие соображения. В действительности же «активная роль» эстетической субъективности в отношении ее предмета проявляется всегда конкретно-исторически, и лишь таким образом ее необходимо исследовать.

ОБ ИНДИВИДУАЛЬНОМ И ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СУБЪЕКТИВНОСТИ

Исследуя объективность эстетического, Маркс постоянно останавливается на активной, творческой, если можно так выразиться, «продуктивной» роли человека, который воспринимает и познает эстетические явления, создает художественные ценности. Это справедливо не только потому, что эстетическое восприятие и художественное изображение представляют собой неотъемлемую составную часть всякого процесса сознания и, следовательно, как всякая форма идей, могут играть в истории в высшей степени активную роль. Активная, «продуктивная» роль эстетически воспринимающего и художественно творящего человека проявляется также и в отношении к эстетическому объекту, к предмету

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 420.

художественного изображения и эстетического восприятия. Красота ландшафта столь же мало может быть предметом наслаждения для слепого, как и пение птиц — для глухого.

Маркс в своих «Экономическо-философских рукописях» говорит о том, что для немузыкального уха самая прекрасная музыка лишена смысла, она для него не является предметом. Маркс объясняет это тем, что «мой предмет может быть только утверждением одной из моих сущностных сил, т. е. он может существовать для меня только так, как существует для себя моя сущностная сила в качестве субъективной способности, потому что смысл какого-нибудь предмета для меня (он имеет смысл лишь для соответствующего ему чувства) простирается ровно настолько, насколько простирается *мое* чувство» [1].

Исходя из этого, марксизм-ленинизм и объясняет чрезвычайно большую дифференциацию эстетических вкусов как индивидуальных, так и в масштабе исторических эпох, местных или национальных сообществ людей или же в социальных, классовых рамках.

Объект художественного изображения и эстетического восприятия всегда включает в себя «существование для человека». Но существование для субъекта соответствующего предмета еще недостаточно. Должен быть также и соответствующий субъект для предмета, чтобы превратить последний из возможного в действительный предмет эстетического наслаждения. Для предмета необходим субъект, чтобы предмет, подобно спящей красавице, ожил после поцелуя принца.

Таким образом, от субъективных условий зависит познание скрытых в каком-нибудь явлении объективных «проявлений человеческой сущности», признание их «человеческими» и восприятие как источника наслаждения. Эстетическая субъективность определяется, однако, не только лишь предметом и не *просто механически* зависит от него. Здесь участвуют многие другие моменты; все они, однако, обусловливаются практической деятельностью людей.

Нравится ли мне данный предмет, доставляет ли он мне наслаждение — это зависит не только от предмета,

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 593.

но также и от моей индивидуальности. Признаю ли я этот предмет «человеческим», могу ли наслаждаться им — зависит также и от того, в какой жизненной ситуации я нахожусь.

«Для изголодавшегося человека, — писал Маркс, — не существует человеческой формы пищи, а существует только ее абстрактное бытие как пищи: она могла бы с таким же успехом иметь самую грубую форму, и невозможно сказать, чем отличается это поглощение пищи от поглощения ее *животным*. Удрученный заботами, нуждающийся человек невосприимчив даже к самому прекрасному зрелищу; торговец минералами видит только меркантильную стоимость, а не красоту и не своеобразную природу минерала; у него нет минералогического чувства»[1].

Способность человека к эстетическому наслаждению зависит от чрезвычайно многих факторов, присущих индивидууму, — от воспитания, жизненного опыта, знаний и зрелости, то есть от таких факторов, которые в конечном итоге определяются социальными общественными обстоятельствами. Но важно не только это. Определенную роль играют также темперамент, индивидуальный характер, личные настроения и склонности, чувства и переживания. Они действительно существуют и хотят быть удовлетворенными.

Маркс писал, что социализм и коммунизм представляют собой «подлинное *присвоение человеческой сущности* человеком и для человека; а потому как полное, происходящее сознательным образом и с сохранением всего богатства достигнутого развития, возвращение человека к самому себе как человеку *общественному*, т. е. человечному»[2].

Маркс говорил также о том, что возникшее, то есть социалистическое, общество производит как свою постоянную действительность человека со всем богатством его существа, «производит *богатого и всестороннего, глубокого во всех его чувствах и восприятиях* человека»[3]. Признание и утверждение всего богатства человеческого субъекта, которому в самом глубоком значении этого слова «ничто человеческое не чуждо»,

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 594.
[2] Там же, стр. 588.
[3] Там же, стр. 594.

показывает также, что марксистско-ленинская эстетика несовместима с догматическим ограничением предмета искусства. Социалистическому обществу должно быть поэтому свойственно чрезвычайное разнообразие видов искусства, которое сможет удовлетворять и постоянно расширять всю шкалу человеческих возможностей восприятия и будет учитывать необычайное многообразие индивидуальных темпераментов, характеров и склонностей.

Эстетическая субъективность довольно сильно дифференцирована в историческом плане. Совершенно очевидно, что «то же самое» море и «те же самые» горы иначе воспринимались греками героической эпохи, чем они воспринимаются людьми двадцатого столетия. Неприветливые высокие горы казались, вероятно, людям сперва мрачными и ужасными, позднее — величественными и, наконец, прекрасными. То же самое относится и к бушующему морю. Восприятие, таким образом, совершенно очевидно, зависит от общего уровня господства человека над природой.

Глубокое изменение эстетической субъективности в ходе исторического развития происходит также и в другом направлении. На это, в частности, обращает внимание Альфред Курелла в своей работе «Очерки социалистического гуманизма». Он отмечает, например, что докапиталистический период лишен собственного исторического сознания, то есть понимания закономерной связи развития человечества как единого целого *во времени*. В тот период в практической жизни «человеческими» понятиями считались только «здесь» и «сегодня». Ко всему же остальному, принадлежавшему к другому, незнакомому жизненному кругу (а также к своему собственному прошлому), относились как к чему-то варварскому, бесчеловечному. «Безжалостно, совершенно не задумываясь, сносили храмы и дворцы прошлого для того, чтобы, используя камни, из которых они были построены, возводить здания, отвечающие новейшим вкусам и требованиям, достойным человека. На картинах великих художников прошлого рисовали новые картины, ноты когда-то знаменитых композиторов прятали в шкафы, где они покрывались пылью. Вся богатая шкала возможностей восприятия и наслаждений, созданная человечеством в прошлом... попросту не существовала

для этого нового времени»[1]. Поэтому из круга эстетических восприятий выпали на целые столетия даже такие выдающиеся произведения и важные литературные памятники прошлого, как «Песня о Нибелунгах», эпос «Гудруна» или книги Вальтера фон Фогельвейде, которые были открыты вновь лишь в период буржуазного подъема.

Курелла обращает внимание и на особые случаи, например на искусственное сохранение культурных ценностей прошлого в рамках общественных организаций, имеющих глубокие традиции, например церквей или же сословий.

Коренная перемена произошла лишь в последние сто или двести лет. «Мир чувств и мыслей прошлых времен признан теперь «общечеловеческим», значительным, постоянно увеличивающимся числом европейцев и доставляет им непосредственно большое наслаждение; он далек еще, правда, от того, чтобы охватить всю совокупность человеческих существ; но каким несравнимо более широким он уже стал!» Курелла пишет, что мы, несомненно, испытываем наслаждение, хотя и в неодинаковой степени, слушая Григорианский хорал, Габриеля Фора или Перголезе, Рихарда Штрауса, Генри Пурселя или же русский деревенский хор. С подобным же чувством удовольствия любуемся мы произведениями Родена, аттической колонной, картинами Брейгеля, Серова, Джотто, Рембрандта или Лейбля. С одинаковым чувством радости мы читаем Ронсара и Рильке, Пушкина и Гомера, «Неистового Роланда» и «Войну и мир», «Сагу о Форсайтах» и «Песню о Нибелунгах». «Европеец научился утверждать себя во всей совокупности своих культурных проявлений, причем не только в области мышления, но также и в области чувства»[2].

Откуда же идет этот процесс глубоких перемен, так изменивший эстетическую субъективность, причем за сравнительно короткий с исторической точки зрения срок? Движущей силой этого процесса была обычная практика капиталистического общества. Маркс усматривал в ней «большое цивилизирующее влияние капитала»[3],

---

[1] A. Kurella, Der Mensch als Schöpfer seiner selbst, S. 112.
[2] Там же, стр. 113.
[3] K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 313.

который сделал культуру всех общественных свойств общественного человека условием капиталистического переворота. «Исследование земли во всех направлениях для того, чтобы открыть новые полезные предметы или же новые способы употребления старых; ...поэтому развитие естественных наук до их крайнего предела; точно так же *открытие, создание и удовлетворение новых потребностей, исходящих из самого общества; культура всех свойств общественного человека и производство последнего как человека с возможно более богатыми потребностями, учитывая многообразие свойств и отношений, — его производство как возможно более всеобщего и универсального продукта* (поскольку для того, чтобы разносторонне наслаждаться, он должен быть способен к этому, то есть быть в высокой степени культурным) — вот в чем... условие производства, основанного на капитале»[1].

Для выполнения этого условия, причем выполнения всестороннего, необходима также эстетическая культура, которая опиралась бы на всю совокупность эстетического опыта, в том числе и прошлого опыта. Лишь при таких условиях революционная буржуазия могла действительно выступить как представитель *всего общества*. Ее революционная практика и сопровождалась поэтому «всемирно-историческим заклинанием мертвых», как писал Маркс в «Восемнадцатом брюмера Луи Бонапарта». Как раз в эпохи революционных кризисов буржуазия боязливо прибегала к заклинаниям, взывая к помощи духов прошлого, она заимствовала их имена, боевые лозунги, одежды, чтобы в освященном древностью одеянии на заимствованном языке разыгрывать новую сцену всемирной истории. Так, Лютер переодевался апостолом Павлом, Кромвель и английский народ воспользовались для своей буржуазной революции языком, страстями и иллюзиями Ветхого завета.

Камиль Демулен, Дантон, Робеспьер, Сен-Жюст, Наполеон, как герои, так и партии и народные массы старой французской революции, осуществляли в римских одеждах и с римскими лозунгами на устах задачу своего времени — установление современного буржуазного общества.

[1] K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 313 (курсив мой. — *Г. К.*)

Отсюда этот маскарад, проведение которого должно было в большой степени способствовать возникновению исторического сознания (также и в художественной области). «Как ни мало героично буржуазное общество, для его появления на свет понадобились героизм, самопожертвование, террор, гражданская война и битвы народов. В классически строгих традициях Римской республики гладиаторы буржуазного общества нашли идеалы и художественные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии» [1].

Под влиянием подобных практических потребностей эстетическое сознание также завоевало свою собственную историю.

Совершенно очевидно, что искусство и эстетическое восприятие различаются также и в зависимости от местности и национальности. В немецком или же китайском изображении ландшафта отражается не только различие изображаемой местности. Оба ландшафта с художественной точки зрения выглядят различно. Немецкая или же русская народная песня могут быть посвящены совершенно похожей теме. Однако, не говоря уже о различии в языке, можно сразу же заметить, что эта тема будет разработана совершенно различно, можно сразу же отличить ее художественное выражение. Лирика Востока, как и лирика Запада, воспевает похожие «предметы». Однако она породила совершенно разные поэтические формы, возникновение которых вызвано отнюдь не в первую очередь различиями в предмете.

В буржуазных источниках мы видим явно выраженное стремление истолковать это явление ссылками на этнографические племенные или же расовые признаки, на «национальный дух», заложенный якобы богом, или же на духовные качества тех или иных культурных кругов. В качестве важного отличительного признака упоминается еще и религия. Однако все эти взгляды не выдерживают критики. Развитие эстетической субъективности, как и всякого сознания вообще, происходит первоначально в отделенных друг от друга местах,

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 8, стр. 120.

поскольку материальное производство осуществлялось первоначально также в изолированных пунктах, то есть в рамках определенной местности. Проявление человеческой сущности происходит поэтому лишь в рамках этой ограниченной местности, лишь *для нее*. Это относится также и к развитию материальных производительных сил, о чем наглядно свидетельствует история изобретений. До тех пор пока сношения ограничиваются непосредственным соседством, каждое изобретение приходится делать в каждой отдельной местности заново. Пример финикиян показывает, как мало были гарантированы от полной гибели развитые производительные силы даже при сравнительно обширной торговле. Большинство их изобретений было утрачено надолго в результате вытеснения этой нации из торговли, завоевания Александром и последовавшего отсюда упадка. Другой пример — судьба средневековой живописи на стекле[1].

Развитие всех субъективных возможностей происходит первоначально стихийно из различных местностей, племен, наций и т. д., каждая из которых первоначально развивается независимо от прочих, лишь мало-помалу вступая в связь с ними[2]. Маркс подчеркивал, что этот факт является объективным условием развития всякой субъективности, характерным для всех практическим и эмпирическим условием. У индивидуума, например, жизнь которого охватывает обширный круг разнообразной деятельности и различных видов практического отношения к миру, мышление носит такой же характер универсальности, как и всякое другое проявление его жизни[3]. Это относится как к области культуры всех субъективных качеств общественного человека, так и к культуре его эстетической субъективности. Маркс писал, критикуя Штирнера: «Развиваются ли эти свойства в универсальном или в местном масштабе, поднимаются ли они над местной ограниченностью или остаются в плену у нее, это зависит не от Штирнера, а от развития мировых сношений и от того участия, которое он и местность, где он живет, принимают в них. При благоприятных обстоятельствах отдельным лицам позволяет изба-

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 54.
[2] См. там же, стр. 72.
[3] См. там же, стр. 253.

виться от их местной ограниченности отнюдь не то, что индивиды в своей рефлексии воображают, будто они уничтожили или собираются уничтожить свою местную ограниченность, а лишь тот факт, что они в своей эмпирической действительности и в силу эмпирических потребностей дошли до установления мировых сношений»[1]. Эта мысль непосредственно используется Марксом для объяснения развития эстетической субъективности и художественного таланта. Маркс остро выступает против Штирнера, вообразившего, будто Рафаэль создал свои картины независимо от объективно-практических условий. «Если бы он сравнил Рафаэля с Леонардо да Винчи и Тицианом, — говорит Маркс, — то увидел бы, насколько художественные произведения первого зависели от тогдашнего расцвета Рима, происшедшего под флорентинским влиянием, произведения Леонардо — от обстановки Флоренции, а затем труды Тициана — от развития Венеции, имевшего совершенно иной характер. Рафаэль, как и любой другой художник, был обусловлен достигнутыми до него техническими успехами в искусстве, организацией общества и разделением труда в его местности и, наконец, разделением труда во всех странах, с которыми его местность находилась в сношениях»[2].

До тех пор пока практическое, материальное производство совершается еще изолированно от общего мирового развития, людям, живущим в соответствующей местности, не представляется возможным понимать и усваивать наиболее выдающиеся результаты овладения природой и т. д. в качестве проявления человеческой сущности. В таких условиях способность к эстетическому восприятию не распространяется на явления самой передовой культуры. Причины этого кроются в социальной структуре общества, а не в интеллектуальной конституции его членов. На этот факт Маркс обратил особое внимание в своих статьях о британском владычестве в Индии. Маркс уважал и высоко ценил эту «великую и интересную страну», ее древнюю культуру и «благородных жителей», которые, по выражению русского путешественника А. Д. Салтыкова, даже в своих самых низших классах являются более утонченными и более ис-

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 254.
[2] Там же, стр. 392.

кусными, чем итальянцы. Он прославлял индийский народ, говоря, что уроженцы Индии «даже свою покорность уравновешивают каким-то спокойным благородством», отмечал, что эта страна «является колыбелью наших языков, наших религий и... в джате дает нам тип древнего германца, а в брахмане — тип древнего грека»[1]. Маркс особенно резко бичевал «глубокое лицемерие и присущее буржуазной цивилизации варварство» английских колонизаторов, которые не признавали эти ценности культурными ценностями и безжалостно разрушали их во имя своей прибыли. Культуртрегеры христианского Запада запретили распространение христианства в Индии и в целях извлечения доходов от паломничества пилигримов в храмы Ориссы и Бенгалии превратили в промысел убийство и проституцию в храме Джаггернаута[2]. Маркс в то же время с большой горечью говорит о том, что «идиллические деревенские общины» Индии приводят к деградированию человеческого духа, ограничивают человеческий разум самыми узкими рамками, делая из него покорное орудие суеверия, заковывая в рабские цепи традиционных правил, лишая его всякого величия, всякой исторической инициативы. «Мы не должны забывать, — говорит Маркс, — что эти маленькие общины... подчиняли человека внешним обстоятельствам, вместо того чтобы возвысить его до положения властелина этих обстоятельств, что они превратили саморазвивающееся общественное состояние в неизменный, предопределенный природой рок и тем создали грубый культ природы, унизительность которого особенно проявляется в том факте, что человек, этот владыка природы, благоговейно падает на колени перед обезьяной Ханумани и перед коровой Сабалой»[3].

При постепенном вызревании капиталистических отношений и по мере преодоления хозяйственной раздробленности народы сплачивались в нации. Становление капитализма в ряде стран мира привело к оформлению национальных государств, в силу чего развитие экономики и национальной культуры народов получило мощный толчок. В области развития эстетической субъективности начали действовать новые законы, соответ-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 9, стр. 229.
[2] См. там же.
[3] Там же, стр. 136.

ствовавшие развитию не только лишь предмета этой субъективности. Эти законы были тесно связаны с практической жизнью, практическим образованием наций. В рамках капиталистического развития имеются две исторические тенденции в национальном вопросе. «Первая: пробуждение национальной жизни и национальных движений, борьба против всякого национального гнета, создание национальных государств. Вторая: развитие и учащение всяческих сношений между нациями, ломка национальных перегородок, создание интернационального единства капитала, экономической жизни вообще, политики, науки и т. д. Обе тенденции суть мировой закон капитализма»[1]. Обе тенденции оказывают глубокое влияние на духовную жизнь наций и не в последнюю очередь также на своеобразие их искусства и литературы.

Первая тенденция проявляется при образовании в области духовной культуры своеобразного психического склада какой-либо нации, ее так называемого национального характера. Она проявляется в специфическом духовном облике, который находит наглядное отражение в особенностях национального искусства и культуры. Этот своеобразный психический склад вырабатывается у различных наций из поколения в поколение в результате неодинаковых условий существования. Он изменяется вместе с условиями жизни. Но поскольку он существует в каждый данный момент, он накладывает на облик нации свою печать.

Особенности всякой национальной культуры, накладывают глубокий отпечаток на то, *как, каким образом и в каких конкретных формах* люди этой нации воспринимают объективные проявления человеческой сущности как доставляющие эстетическое наслаждение.

В то же время действует и другая, противоположная, тенденция, на которую указывал В. И. Ленин. Альфред Курелла, характеризуя эту тенденцию, отмечал, что процесс роста способности европейца переживать эстетическое наслаждение благодаря восприятию «чужих» ему проявлений человеческой сущности все больше распространяется через Европу на Запад. К упоминавшимся

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 24, стр. 124.

выше именам и произведениям искусства можно уже прибавить: в литературе — Омара Хайяма, «Наль и Дамаянти», Гильгамеша; в живописи — Сун Хун-цзе, Хокусаи, фрески Аджанта, миниатюры Бехзада[1]. Труднее ответить на вопрос, доставляет ли нам музыка Востока эстетическое наслаждение. В том факте, что способность к восприятию этого наслаждения как в случае европейского, так и восточного искусства становится меньше, чем больше мы удаляемся от близкого к жизни эпического творчества и чем ближе подходим к абстрактным сферам музыки, Курелла усматривает доказательство того, что в данном случае речь идет не об интеллектуальной утонченности, а о проявлении нашей способности к эстетическим восприятиям, обусловленной элементарными жизненными процессами.

Объективной основой, на которой мог происходить этот всемирный обмен «проявлениями человеческой сущности», была опять же капиталистическая практика. На ее относительно прогрессивную роль в этом отношении обращали внимание Маркс и Энгельс еще в «Манифесте Коммунистической партии»: «Потребность в постоянно увеличивающемся сбыте продуктов гонит буржуазию по всему земному шару... Буржуазия путем эксплуатации всемирного рынка сделала производство и потребление всех стран космополитическим. К великому огорчению реакционеров она вырвала из-под ног промышленности национальную почву... На смену старой местной и национальной замкнутости и существованию за счет продуктов собственного производства приходит всесторонняя связь и всесторонняя зависимость наций друг от друга. *Это в равной мере относится как к материальному, так и к духовному производству. Плоды духовной деятельности отдельных наций становятся общим достоянием. Национальная односторонность и ограниченность становятся все более и более невозможными, и из множества национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература»* [2].

Но эта великая прогрессивная роль буржуазии не могла не быть ограниченной, главным образом из-за

[1] См. A. Kurella, Der Mensch als Schöpfer seiner selbst, S. 114.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 427, 428 (курсив мой. — *Г. К.*).

противоречивого развития капитализма. Буржуазное развитие подводило искусства отдельных наций и местностей к всемирному искусству лишь в той мере, в какой капитализм развивался на их родине. Буржуазия поставила в зависимость от цивилизованных стран варварские и полуварварские страны, «крестьянские народы — от буржуазных народов, Восток — от Запада»[1]. Из того факта, что народы не могли тогда двигаться вперед в условиях равноправия, вытекает также «западное чувство превосходства» при оценке эстетических ценностей. Великое искусство народов Востока все еще не нашло достойного места в буржуазной мировой культуре. Если можно в связи с этим напомнить о многообещающем почине Гёте, то более поздние итоги развития буржуазной культуры в этой области являются позорно ничтожными. Вследствие колониальной и полуколониальной эксплуатации древние культуры афро-азиатских народов играли в музеях буржуазного искусства лишь роль интересных «чужестранцев». Достаточно сослаться на работу Маркса «Британское владычество в Индии», содержащую резкую характеристику британского культурного варварства.

Кроме того, буржуазия бесконечно опошлила и умалила эстетические ценности тех продуктов культуры, которые она распространяла по всему миру. Можно указать лишь на бесстыдную «коммерциализацию» оригинальной негритянской музыки или же музыки и танцев латиноамериканских народов.

Однако все границы и ограничения специфического буржуазного обмена «проявлениями человеческой сущности» сметаются прогрессивной революционной практикой нашей исторической эпохи, несущей гибель колониализму и коренное обновление условий жизни людей, эпохи, главным содержанием которой является переход от капитализма к коммунизму. В известной мере, как закономерное дополнение к практическому осуществлению колоссальных революционных процессов, наша эпоха содействует чрезвычайному росту эстетической субъективности. Этот процесс совершается на наших глазах. За очень короткое время великолепные произведения китайского, индийского и африканского при-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 428.

кладного искусства стали само собой разумеющимися предметами нашего эстетического наслаждения. Произведения китайской живописи, графики, изделия, вырезанные ножницами, нашли признание у широких масс народа. Песни и танцы народов Азии, Африки и Латинской Америки исполняются все чаще и чаще и кажутся нам теперь менее чуждыми. Даже китайская опера и вместе с ней китайская музыка все более признаются «общечеловеческими» и эстетическими, доставляющими наслаждение. Наше представление о всемирной литературе расширяется с каждым днем. Кино, радио и телевидение все более способствуют созданию непосредственной общности эстетических переживаний, лишенных национальных границ. Нетрудно предсказать, что в социалистическом лагере этот процесс развития достигнет в ближайшие двадцать-тридцать лет необычайно быстрых темпов и оставит далеко позади все прошлые результаты международного культурного обмена. Основой этого процесса также являются законы общественной практики. В социалистической системе материального производства действует закон планомерного, пропорционального развития. Экономически отсталые в прошлом страны, опираясь на опыт других социалистических стран, на сотрудничество и взаимопомощь, быстро наверстывают время, подтягивают свою экономику и культуру. «Таким образом выравнивается общая линия экономического и культурного развития всех социалистических стран. Нет сомнения, что в ходе дальнейшего роста и укрепления мировой системы социализма все социалистические страны будут развиваться все более успешно. В этих странах более ускоренными темпами будут создаваться предпосылки для перехода от первой фазы коммунизма ко второй его фазе»[1].

---

[1] См. Н. С. Хрущев, О контрольных цифрах развития народного хозяйства СССР на 1959—1965 годы, Госполитиздат, 1959, стр. 127.

III

Объективные основы эстетической сущности искусства

В марксистско-ленинской эстетике мы постоянно встречаемся с определением: искусство представляет собой особую форму отображения действительности. Это положение, конечно, совершенно правильно с точки зрения материалистической теории отражения, согласно которой действительность является первичной, а ее отражение, отображение — вторичным.

Возникает, однако, вопрос: является ли данное определение, высказанное в абстрактно-общей форме, достаточным для материалистического объяснения специфических, свойственных лишь ему особенностей художественного отображения мира? Достаточно ли оно, чтобы, ссылаясь на «действительность», раскрыть в то же время особенность объекта художественного познания и объективные основы эстетической сущности искусства? Без сомнения, нет. Эту проблему в марксистско-ленинской литературе последнего времени впервые выдвинул советский ученый А. И. Буров. Подобная постановка вопроса стала за короткое время вполне правомочной в марксистско-ленинской эстетике.

Вне рамок основного вопроса философии положение о том, что искусство и эстетическое восприятие отражают «самоё» действительность, является по меньшей мере сомнительным. Уже чисто эмпирическое рассмотрение показывает проблематичность этого положения. Достаточно лишь номинально ознакомиться с явлениями природы, и мы найдем много совершенно объективных и реальных явлений, которые тем не менее никогда не находили отражения в искусстве. Самое большее, что мы можем сказать о некоторых из них, — это то, что в какой-либо связи они упоминались в таком-то романе или же очерке. Но эти явления вряд ли были подлинным

предметом художественного отражения и эстетического восприятия.

Химическое сродство, борацит, хлоромицетин, двойные соли или электрическая люминисценция; железнокислая соль, гуано, токи высокой частоты или интерференция света; кавитация, давление света, притяжение масс или ниобий и осмий; фотосинтез, кванты, пространственный заряд, солнечные протуберанцы или эффект Тиндаля; ультразвук, витамин В-12, ксилол, окись иттрия или циклические соединения углерода — где могли бы мы найти эти явления, бесспорно принадлежащие к объективной действительности, в качестве *предмета,* специфического объекта познания литературы, живописи, музыки, скульптуры, изобразительного искусства, танца и т. д.?

Говорят, что искусство имеет в первую очередь дело с человеком, с явлениями, как-то относящимися к человеку. Но почему же в качестве предмета произведения искусства не выступают, например, кишечные бактерии, деятельность которых необходима для жизни человека? Речь идет при этом, конечно, не об исследовании человеком этих кишечных бактерий, а о самом факте существования данных живых организмов. Одной из основ жизни человека и животного является процесс окисления в клетках живого тела. Но разве кто-нибудь отобразил в искусстве этот процесс? Жизнь — это форма существования белковых тел. Но разве кто-нибудь воспел жизнь как форму существования белковых тел?

С достаточным основанием можно сказать, что искусство отражает самые тончайшие проявления человеческой психики. Но разве можно найти настоящее, большое произведение искусства, которое отразило бы материальные основы и процессы психических явлений — центростремительную и центробежную нервные системы, кору головного мозга, безусловные рефлексы и временные нервные связи, условные рефлексы, возбуждение и торможение? Такое произведение искусства нам неизвестно. Поэтому отнюдь нельзя с уверенностью сказать, что искусство всесторонне «отражает человека» и его жизненные процессы.

Но, может быть, дело в том, что художественное творчество не в состоянии учесть все многообразие и разносторонность действительности? Или, быть может,

здесь действуют другие закономерности, которые не позволяют сделать предметом художественного отображения бесконечное многообразие явлений и процессов природы?

Пойдем дальше. Природа дает нам большое количество положительных эстетических впечатлений, начиная от облика прекрасных женщин, чудесных ландшафтов, животных, заходов солнца, кристаллов и кончая опадающими осенью пестрыми листьями. Однако этнографические исследования достоверно показали, что животные, растения, камни, определенные световые явления и т. п. не всегда производили на людей указанное выше впечатление, они при определенных условиях в течение долгих исторических периодов были полностью индифферентными с точки зрения эстетики. Почему же определенные явления действительности в один период времени не были предметом эстетического восприятия, а в других исторических условиях стали им?

Мы уже указывали на тот очевидный факт, что эстетические свойства многих вещей и явлений, которые сами по себе остаются одними и теми же, претерпевают в общественной (причем единодушной) оценке людей странные изменения. Бушующее море или же высокие горы расценивались с эстетической точки зрения совершенно различно в различные исторические периоды. При этом следует учесть также и национальные, местные и индивидуальные различия в эстетической оценке, даваемой людьми.

Таким образом, уже простое эмпирическое рассмотрение проблемы показывает, что определение «искусство отражает действительность» недостаточно (за исключением случая, когда речь идет о главном вопросе философии применительно к эстетике). Ясно также, что нельзя составить какую-то твердо определенную номенклатуру вещей и явлений, которые могут быть предметами искусства и эстетического восприятия.

При этом мы должны будем отказаться от ненаучного, обиходного понимания «предмета», как чего-то чувственно-ощутимого, доступного, как конкретной вещи — дерево или дом, лампа или молоток, цветок или кошка, определенный человек и т. д. Ставить вопрос о «предмете» той или иной формы общественного сознания — значит лишь спрашивать о специфическом

объекте познания, об отличительных сторонах, моментах или свойствах действительности, которые отражаются этой формой сознания. Маркс, Энгельс и Ленин показали, что характер или же способ этого отражения диалектически совпадает с особенностями предмета. Данный предмет, поскольку речь идет об определенных сторонах и моментах общественного бытия людей, представляет собой всегда определенное *общественное отношение*.

Возьмем, например, предмет такой общественной науки, как политическая экономия. Политэкономия исследует законы, управляющие производством и обменом материальных благ в человеческом обществе. Она имеет дело с историческим, то есть постоянно изменяющимся содержанием. Политэкономия исследует прежде всего особые законы каждой отдельной ступени развития производства и обмена и лишь в конце этого исследования устанавливает немногие, совершенно общие законы, применимые к производству и обмену вообще [1].

Специфический объект исследования и изучения данной науки — это, таким образом, не 20 аршин полотна, 1 костюм, 1 мера пшеницы, 10 фунтов чая, 40 фунтов кофе, 2 унции золота и т. д., а закон, лежащий в основе существования всех этих совершенно различных вещей, как товаров.

Специфическим предметом исследования и изучения политической экономии не является также такая общественная действительность, как, например, определенная страна, ее население, разделение его на классы, распределение населения между городом, деревней и морскими промыслами, между различными отраслями производства, ввоз и вывоз и т. д. Если бы мы считали все это специфическим предметом исследования, то пришли бы, по словам Маркса, к «хаотическому представлению о целом». Мы увидим позднее, как из особенностей предмета науки вытекает также и особый применяемый ею способ исследования, отличающийся от «художественного, религиозного, практически-духовного освоения этого мира» [2].

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 151.
[2] Там же, т. 12, стр. 728.

Таким образом, решение проблемы «предмета» художественного отображения действительности, ответ на вопрос об объективных основах эстетической сущности литературы и искусства имеют большое практическое и теоретическое значение.

1. Главное состоит в том, что эстетическая теория может и с этой стороны в значительной мере способствовать самой тесной связи искусства с жизнью народа.

Эстетическая теория помогает литераторам и деятелям искусства более сознательно наблюдать, изучать и творчески использовать те стороны и моменты нашей жизни, которые представляют действительный интерес для художественного отображения. Эстетическая теория содействует раскрытию подлинной поэзии нашей жизни и воплощению ее в художественном изображении, не прибегая к «искусственной» (и поэтому антихудожественной) поэтизации любых явлений жизни. Эстетическая теория может быть своего рода наставником, путеводителем, помогающим средствами искусства открывать «новые области жизни». Чтобы избежать неправильного понимания, следует сразу же отметить, что эстетическая теория сама по себе столь же мало может осуществлять подобные «поэтические открытия», как, например, экономическая теория производить машины или мебель. Но обе эти теории могут давать советы, оказывать поддержку, помогать, указывать пути.

2. Раскрытие объективных основ эстетической сущности искусства в значительной степени помогает вскрыть глубоко антиэстетический характер позднего буржуазного декадентства и более активно бороться против его влияния. Актуальное политическое и идеологическое значение этого факта совершенно бесспорно.

3. Решение этого вопроса помогает более обстоятельно показать необходимость искусства как своеобразной, ничем не заменимой формы познания мира. Тем самым будет сделан вклад в «защиту поэзии» от поверхностных утверждений, будто наука в нашу эпоху вытесняет искусство.

4. Благодаря этому делается возможным более основательное определение специфичности искусства и эстетического восприятия как формы общественного сознания. Тем самым получают также дальнейшее развитие специфическая роль и функции эстетического

воспитания, являющегося необходимой составной частью при формировании социалистического сознания.

5. Решение проблемы предмета искусства раскрывает и материалистически обосновывает объективные принципы и условия художественной субъективности. К ним относятся: проблемы классового характера литературы и искусства, необходимости и закономерности гуманистического характера художественной идеологии. Кроме того, исходя из объективных основ эстетической сущности искусства, могут быть материалистически и диалектически объяснены также и роль фантазии в процессе художественного творчества, своеобразие творческого таланта в области искусства и другие проблемы.

6. Большое значение имеют отношения между предметом и специфическим художественным *методом* его отображения. Определение предмета — в его историческом развитии — позволяет более глубоко обосновать метод социалистического реализма как единственный художественный метод, адекватный объективным основам эстетической сущности искусства в социалистическом обществе. Необходимо раскрыть закономерность неминуемого превращения в эпоху развернутого перехода от капитализма к коммунизму метода социалистического реализма в ведущий и определяющий метод развития всемирного искусства.

Было бы неправильным и нескромным утверждать, что в данной работе хотя бы один из этих вопросов разрабатывается в рамках марксистско-ленинской теории заново. Точно так же и в отношении проблемы предмета искусства я ставлю перед собой в первую очередь задачу анализа и систематизации взглядов основоположников марксизма-ленинизма.

Глава седьмая

ОБЩЕСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СУЩНОСТИ ИСКУССТВА

Почему, собственно, столь сложен вопрос о специфическом предмете эстетического восприятия и искусства, вокруг которого уже длительное время идет оживленная дискуссия в марксистско-ленинской эстетике?

Причина этого, несомненно, состоит в том, что искусство отражает совершенно различные явления из самых различных областей. Конечно, вряд ли кто может отрицать, что человек выступает как главный предмет в необозримом числе произведений искусства, созданных в ходе человеческой истории. Тем не менее очевидно, что было бы неверным поставить знак равенства между «человеком» и «предметом искусства».

Произведения архитектуры и прикладного искусства, которые, естественно, создаются *для человека* и также «по законам красоты» (или по крайней мере должны быть таковыми), в силу такого приравнивания пришлось бы удалить из храма искусств. Ведь совершенно ясно, что искусство архитектора или ювелира *не отражает* «человека». Но дело даже не только в архитектуре и прикладном искусстве.

Мы испытываем чувство эстетического наслаждения, любуясь сверкающими красками или же красивыми гармоническими сочетаниями цветов, совершенно независимо от того, имеются ли эти краски в природе или же они являются продуктами человеческого труда. Мы воспринимаем как прекрасные такие явления природы, которые не имеют ничего общего с человеческой деятельностью.

У нас вызывает определенное чувство симметрия, прозрачность кристалла; мы наслаждаемся красотой геометрического орнамента, который нам кажется вопло-

щенной в искусстве математикой. Нам нравятся с точки зрения эстетического вкуса гармонические изгибы поверхностей в архитектуре и в то же время асимметричные формы изделий из современного чехословацкого стекла. С чувством эстетического удовольствия любуемся мы прекрасными цветами и скачущими лошадьми, нам доставляет удовольствие их изображение в искусстве.

В художественном творчестве мы ощущаем великие перемены, происходящие в мире, то есть объективные исторические процессы. Литература помогает нам участвовать в решении судеб целых поколений или же часа жизни одного человека. Искусство вторгается в область великих классовых битв, изменяющих мир, и в самые сокровенные тайны человеческой психики. Оно отражает важнейшие явления в жизни народов и государств и в то же время самые интимные отношения между двумя людьми.

Что же общего у всех этих явлений, доставляющих эстетическое наслаждение? Что общего между сверкающей алой краской, законами строения кристаллов, розой, скачущей лошадью, революционным переворотом, распадом семьи, лицом человека, гармоническим ритмом массового спортивного упражнения, шутками клоуна, тоской девушки, холерическим темпераментом старика, чувством печали и рождением человека?

Что характерно для всех этих явлений в области неорганической и органической природы, объективного общественного бытия, общественного сознания и индивидуальной психики? Вот это и есть, лишь выражаясь другими словами, вопрос о предмете эстетического восприятия и искусства.

Ответ: «человек» — был бы бессмысленным и неправильным. Ответ: «общим является их объективное бытие, их объективная реальность» — был бы также неверным, поскольку ни общественное сознание, ни психический характер индивидуума не являются объективной реальностью, а носят субъективный характер. Ответ: «общее — это действительность, наконец, само существование всех этих явлений» — означает всего лишь то, что мудрый вывод «ночью все кошки серы» возводится в ранг научной формулы.

Исследуем теперь, исходя из принципов марксизма, вопрос о том, каким образом явления неорганической и органической природы, например цвета́, кристаллы, растения, животные, становятся предметами эстетического восприятия и искусства.

МАРКС ОБ ЭСТЕТИЧЕСКИХ СВОЙСТВАХ БЛАГОРОДНЫХ МЕТАЛЛОВ

Для нашей темы особенно важными являются положения Маркса об эстетических свойствах благородных металлов. Маркс занимался этим вопросом, работая над второй главой труда «К критике политической экономии». Важные указания содержатся в черновом тексте этого произведения, а также в главе о деньгах из его экономических рукописей 1857—1858 годов.

Вопрос о том, почему именно золото и серебро стали материалом для денег, являющийся исходным пунктом анализа Маркса, выходит за рамки капиталистического процесса производства и буржуазной системы. Маркс подчеркивает,что он лишь вкратце касается самых важных сторон этой проблемы [1].

Ответ на этот вопрос несложен: «специфические природные свойства благородных металлов, т. е. их свойства как потребительных стоимостей» делают золото и серебро способными быть носителями функции денег [2]. Маркс исследует здесь, конечно, в первую очередь экономическую сторону проблемы. Но он считает, что исследование благородных металлов, являющихся воплощением денежного отношения, вовсе не лежит вне области политической экономии, «так же как физические свойства красок и мрамора не лежат вне области живописи и скульптуры» [3].

Маркс подчеркивает, что *«эстетические свойства* золота и серебра» представляют собой важный момент, что они определяют место благородных металлов в области экономики [4].

---

[1] K. Marx,. Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 895.

[2] Там же.

[3] «Архив Маркса и Энгельса», т. IV, стр. 123.

[4] K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 898.

На обложке первой тетради с фрагментами чернового текста своей работы «К критике политической экономии» Маркс привел после пометки «Эстетические свойства золота» отрывок из стихотворения Пиндара на греческом и латинском языках:

Золото,
Как пылающий огонь
Светит в ночи, так сияет оно,
Светлее всех сокровищ, приносящих счастье[1].

Маркс показывает, что золото и серебро в тех странах, где они непосредственно добываются, «представляют собой овеществление особого рода труда»[2]. Золото — это тот металл, который был впервые открыт как металл. В реках, этих великих золотомойках, природа сама предвосхитила искусство; чтобы впервые обнаружить золото, не требовалось ни науки, ни усовершенствованных орудий производства, а только грубый труд[3]. Тем не менее, чтобы найти золото, требуется очень большая затрата рабочего времени. Булыжники же, напротив, не имеют никакой стоимости, относительно говоря, ибо они налицо без производства, хотя бы оно сводилось к разыскиванию[4]. Маркс считает правильной точку зрения Иоганна Фридриха Рейтемейера и других, которые полагали, что золото, серебро и медь, несмотря на их относительную мягкость, вначале употреблялись у древних для изготовления колющих и рубящих орудий, раньше, нежели железо, и раньше, чем они стали употребляться в качестве денег[5].

Все это лишь подтверждает тот факт, что золото, осуществляя свою функцию носителя денег, выступает как овеществление человеческого труда. Материализация большого общественного рабочего времени, даже если оно затрачивается на поиски золота или его промывку,

---

[1] K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 871.
[2] Там же, стр. 883.
[3] Там же, стр. 896.
[4] «Архив Маркса и Энгельса», т. IV, стр. 127.
[5] Там же, стр. 141.

определяет большую стоимость золота, на что неоднократно указывал Маркс [1].

Упоминая об эстетических свойствах золота, Маркс ставит их в непосредственную связь с *особенностями потребительной стоимости* благородных металлов. Говоря о потребительной стоимости золота и серебра, он подчеркивает, что в данном случае эта стоимость создана природой и существует как специфическое природное свойство [2]. Эта потребительная стоимость, однако, не отражает специфических физических, химических и геологических свойств предмета природы — золота. Потребительная стоимость представляет собой «повседневное явление, которое выражает отношение индивида к природе» [3]. «Потребительная стоимость, как таковая, отражает в первую очередь *отношение индивида к природе»* [4], говорится у Маркса в другом месте (курсив мой.— *Г. К.*)

Говоря о золоте или серебре, мы имеем в виду не просто предмет природы. Природные свойства благородных металлов, которые человек освоил благодаря своему труду, отражают общественное отношение, отражают отношение человека к природе, что справедливо для всякой потребительной стоимости.

Маркс настойчиво подчеркивает *особенности* потребительной стоимости благородных металлов в связи с их эстетическими свойствами. В качестве первой из этих особенностей он отмечает то, что золото и серебро — это нечто, без чего *можно обойтись*, что они не участвуют «ни в удовлетворении непосредственной потребности как предмет потребления, ни как фактор непосредственного процесса производства» [5]. Вторая их особенность тесно связана с первой. «С другой стороны, золото и серебро не только в отрицательном смысле излишни, т. е. суть предметы, без которых можно обойтись, но их эстетические свойства делают их естественным материалом роскоши, украшений, блеска, праздничного употребления, словом, положительной формой излишка и богатства» [6].

---

[1] См., например, главу «Деньги, или простое обращение» в работе «К критике политической экономии» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 13, стр. 49—167).

[2] K. Marx, Grundrisse der Kritik., S. 895.

[3] «Архив Маркса и Энгельса», т. IV, стр. 129.

[4] K. Marx, Grundrisse der Kritik., S. 899.

[5] Там же, стр. 898.

[6] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 13, стр. 136.

В этом состоит потребительная стоимость благородных металлов вообще, не говоря уже об их функциях в качестве денег. В другом месте Маркс подчеркивает, что употребление золота и серебра всегда «специфически характеризует богатство, изобилие, роскошь, так как они сами *являются представителями* всеобщего богатства»[1].

У всех древних народов накопление золота и серебра первоначально составляло привилегию жрецов и правителей, ибо бог и правитель товаров должен принадлежать лишь богам и правителям. Только они достойны обладать богатством как таковым. «Это накопление... только выставка изобилия, т. е. богатства как какой-то необычайной праздничной вещи; для даров храмам и их богам; для предметов искусства общественного характера... Точно так же накопление золота и т. д. в качестве украшения и предмета роскоши у полуварваров»[2]. Это относится даже и к тем временам, когда благородные металлы еще не выступали в качестве денег и богатство в соответствии с этим еще не стало всеобщим масштабом ценности индивида.

Мы подчеркнули этот момент, желая показать, что благородные металлы *становятся предметом эстетических восприятий не в силу своих свойств как предметов природы, а потому, что они являются естественными носителями чрезвычайно сложного общественного отношения.* Это общественное отношение выражает (прежде чем оно «ставится на голову» благодаря появлению *товаров* из золота) высокую степень обособления человека от природы, достижение им такого положения, когда человек уже в значительной степени теряет зависимость от «голой природной необходимости». В этом состоит решающее, первичное условие, исторически предшествующее эстетическому наслаждению сверкающим золотом и лежащее в основе этого наслаждения. Данный *общественный* феномен, *общественный* аспект в существовании благородных металлов составляет в течение тысячелетий главное содержание эстетического наслаждения, которое приносит сверкание благородных металлов. В данном случае решающим является отнюдь не сам блеск; это доказывает еще и сегодня сомнитель-

[1] «Архив Маркса и Энгельса», т. IV, стр. 113.
[2] Там же, стр. 237.

ность эстетического удовольствия, которое вызывается блеском алюминиевого изделия, отделанного «под золото». Данное положение исторически подтверждено исследованиями Г. В. Плеханова, который показал, что у некоторых народов самое обычное железо, которое вовсе не блестит, вызывает благодаря тем же особенностям его потребительной стоимости такое же эстетическое наслаждение, как и благородные металлы. И это наслаждение основывается не на игре цветов и линий, а на оценке удовлетворенных потребностей, выходящих за рамки естественной необходимости.

Маркс писал, что благородные металлы являются непосредственными представителями изобилия и тем самым богатства вследствие их *«естественных эстетических свойств»*. Маркс указывает в первую очередь на их ковкость и яркость. Ковкость — одно из свойств, которое позволяет использовать благородные металлы в качестве материала для украшений, что сразу же предполагает наличие связи с практическим материальным трудом[1]. Этот факт не нуждается в дальнейших пояснениях. Сложнее обстоит дело с яркостью цвета как «естественным эстетическим свойством».

Маркс сделал следующие выписки из «Эстетики» Фишера относительно цвета: «*Цвет*. Colores apparentes. Связанные с определенными телами цвета выступают как выражение внутреннего соединения, собственного качества вещей. — Настроения (неосознанная символика), которые несут с собой белый, черный, серо-желтый, красный, голубой и зеленый цвета. Чувственно-нравственное значение. Переходные цвета, оттенки и тона цветов; особенность окраски каждого индивида. Цвета, дифференцированный свет и т. д. ...»[2].

Георг Лукач справедливо указывает на различие между методами Фишера и Маркса. Гегельянец Фишер был вынужден либо отрывать природные явления от человека и его практики, или же вносить субъективные моменты в те области, где речь совершенно очевидно идет о явлениях, которые по своей сущности независимы

---

[1] См. K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 899.

[2] K. Marx, Exzerpte II 2; C4 (1857/58): Fr. Th. Vischer, Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Teil 1—3, 1846—1853. Хранится в архиве Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС.

от субъекта. Тем самым Фишер впадал в «некритический позитивизм» и в «некритический идеализм». Маркс же, говорит Лукач, рассматривал проблему природной красоты (в данном случае эстетические свойства благородных металлов), широко и всесторонне пользуясь методом материалистической диалектики, с помощью которой исследовал в других своих трудах отношение человека к природе вообще [1]. Однако это утверждение еще не раскрывает позитивного содержания эстетических взглядов Маркса. Как же ставил Маркс вопрос о природном эстетическом качестве цветов благородных металлов? «Они представляются в известной степени самородным светом, добытым из подземного мира, причем серебро отражает все световые лучи в их первоначальном смешении, а золото лишь цвет наивысшего напряжения, красный. Чувство же цвета является популярнейшей формой эстетического чувства вообще. Этимологическая связь названий благородных металлов с соотношениями цветов в различных индогерманских языках была доказана Якобом Гриммом (см. его «Историю немецкого языка») [2].

В процессе подготовки труда «К критике политической экономии» Маркс делает в своих рукописях еще более подробные заметки относительно этой этимологической связи [3].

Можно ли, однако, рассматривать эстетическое воздействие цвета золота или серебра как общественное явление, не впадая в «некритический позитивизм»? Что такое вообще восприятие цвета человеческими чувствами?

В. И. Ленин писал, что цвет существует вне нашего сознания и независимо от него, представляя собой движение материи, то есть световые волны определенной длины и частоты. Эти волны воздействуют на сетчатку глаза и создают у человека ощущение того или иного цвета. «Это и есть материализм: материя, действуя на наши органы чувств, производит ощущение» [4].

Современное естествознание полностью подтверждает и в то же время уточняет эту материалистическую точку зрения. Цвет какого-либо предмета определяется посред-

---

[1] G. Lukacs, Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, S. 231—232.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 13, стр. 136.
[3] «Архив Маркса и Энгельса», т. IV, стр. 135.
[4] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 18, стр. 50.

ством качественной и количественной характеристики электромагнитной радиации его наружной поверхности, а также благодаря спектральному составу света, падающего на эту поверхность.

Цветовое восприятие представляет собой субъективное отражение цвета электромагнитной радиации. Глаз анализирует, в известной мере «разлагает» на длинноволновые, средневолновые и коротковолновые лучи спектры предметов, которые на него воздействуют. Кора головного мозга в свою очередь синтезирует относительные величины этих отдельных возбуждений, возникающих в силу «аналитической деятельности» глаза. Оба процесса — анализ и синтез — происходят одновременно. В конечном итоге мы видим единый, «окончательный» цвет предмета, отражающий его цветовые свойства. Благодаря изумительному устройству глаза мы можем с достаточной точностью различать громадное число цветовых оттенков, свойственных окружающим нас предметам[1].

Структура и «методы работы» нашего оптического органа обусловлены свойствами света. «Твои лучи создали глаза всех живых существ», — довольно материалистически говорится в гимне, который пели древние египтяне. Через философов Платона и Плотина эта мысль дошла и до нашей литературы. Гёте писал:

Если бы глаз не был похожим на солнце,
Он никогда не смог бы увидеть его.

Таким образом, цвет предмета лежит вне человеческого сознания, совершенно не зависит от него, существует объективно и реально. Цвет был еще до появления человека, который смог субъективно отразить его.

Однако объяснение физического процесса, происходящего между цветом какого-либо предмета и человеческим органом чувств, посредством которого получается субъективное отображение этого цвета, относится к *материалистической теории познания*, а не к области специальной эстетики. Вывод о том, что, например, наше восприятие красного цвета отражает объективное свойство электромагнитной радиации, имеющей около

[1] См. С. В. Кравков, Цветовое зрение, изд-во АН СССР, 1951.

45 триллионов колебаний в секунду, еще ничего не говорит для специальной эстетической теории (кроме того, что *эстетическое* восприятие красного цвета связано с особой объективной формой движения материи и вызывается ею).

Возьмем в качестве примера зеленый цвет растений и покажем, что общее объяснение восприятия зеленого цвета (с точки зрения теории познания) недостаточно для того, чтобы объяснить эстетическое восприятие окраски растений. С физической точки зрения восприятие цвета осуществляется на основе одного и того же объективного процесса электромагнитного излучения, имеющего определенную длину волны и определенную частоту колебаний. С биологической же точки зрения зеленый цвет листа представляет собой результат происходящего в растении под действием света жизненного процесса, в ходе которого образуется хлорофилл. С помощью света хлорофилл осуществляет ассимиляцию углекислоты, содержащейся в воздухе. Таким образом, зеленый цвет листа является носителем жизни растения.

Представители материалистической домарксистской эстетики неоднократно утверждали, что эстетическое воздействие зеленого цвета основывается на его качестве носителя растительной жизни. Н. Г. Чернышевский писал, например, что «в растениях нам нравится свежесть цвета и роскошность, богатство форм, обнаруживающие богатую силами, свежую жизнь»[1]. Это звучит довольно убедительно, но не выражает всю правду.

Г. В. Плеханов справедливо поставил вопрос: кому же «нам»? На основе фактического материала он весьма убедительно показал, что роскошная зеленая листва — как и другая окраска цветов и растений — на определенной исторической ступени развития оставляли совершенно равнодушными людей, для которых зелень листвы, как и растительный мир вообще, были совершенно *индифферентными с эстетической точки зрения*, то есть не были предметом их эстетических восприятий. Люди в этот исторический период, хотя и украшали себя всевозможными атрибутами, заимствованными из животного мира, тем не менее растения и цветы в качестве

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. 1, стр. 63.

украшений не использовали. В своей орнаментике они также не прибегали к изображениям растений, хотя она у них была уже довольно хорошо разработана. Люди не изображали в то время растения, хотя очень охотно и искусно умели рисовать животных и человека. Все примитивные народы занимались в тот период охотой и еще не совершили перехода к земледелию. У Г. В. Плеханова имеется богатый материал по этому вопросу[1].

С переходом же к земледелию появляются украшения из цветов, в орнаментике и рисунках появляется изображение растений. Лишь на этой основе растения и их зеленая листва приобретают эстетическую значимость, *становятся* исторически предметами эстетического восприятия и искусства. Растение оказывает эстетическое воздействие не как вещь в себе, а как «вещь для нас», которой оно стало в ходе практического материального жизненного процесса. То же самое относится и к цвету серебра и золота. Нет ни малейших оснований считать, что цвет благородных металлов стал предметом эстетического восприятия до того, как эти металлы начали играть свою роль в практической жизни человеческого общества. Лишь в процессе взаимодействия с проявлением предмета «для человека» у последнего появилось *эстетическое* чувство по отношению к этому предмету, эстетическое удовольствие от его цвета. Общее развитие эстетического чувства цвета могло ускорить этот процесс.

Животное, для которого цвет благородных металлов не имеет никакого смысла, не проявляет к нему эстетического интереса. Между животным и цветом благородных металлов нет никакой связи. Басни о сороках, которые будто бы питают пристрастие к цвету золота и серебра, ничего не доказывают. Ведь совершенно ясно, что человек ведет свое происхождение не от сорок и ворон, поэтому трудно ожидать, чтобы он мог биологически унаследовать в качестве инстинкта реакцию этих птиц на цвета.

Маркс характеризует восприятие цвета как наиболее распространенное эстетическое чувство. С точки зрения исторического развития людей это нетрудно понять; ведь

---

[1] См. Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. V, стр. 306—307.

свет и цвет играли с самого начала громадную роль в практической жизни людей. Цвет неба при перемене погоды, игра красок небосвода при восходе и заходе солнца; цвет пламени, которое свидетельствовало о громадной победе человека над природой и считалось поэтому священным; красная кровь убиваемых зверей, которая довольно часто использовалась в качестве «краски» для первых рисунков; наконец, зеленый цвет растений — все это было для людей далеко не только предметами созерцания или же обычным восприятием. Ведь человек не произвел ни одного из этих цветов, все они существовали как объективное свойство материи в самой природе задолго до появления людей. Учитывая роль цвета в практической жизни людей, становится понятным, что эстетическое значение явления «цвет» должно иметь весьма сложное общественное «содержание». Это справедливо независимо от того, в какой форме — магической, мифологической или же иной — человек на ранней ступени исторического развития начал осознавать это сложное содержание.

Лишь на более высокой ступени развития цвет и эстетическое восприятие цвета смогли настолько «абстрагироваться», что первоначальное восприятие их содержания было утрачено. Тем самым цвет стал лишь компонентом других, бесконечно более дифференцированных ощущений, абстрактным элементом формы.

ОБ ОБЪЕКТИВНОМ «СОДЕРЖАНИИ» АБСТРАКТНОЙ ФОРМЫ

Мы затрагиваем здесь область, которую Гегель в своей «Эстетике» называл «красотой абстрактной формы». Этот вид формы есть то, что называют правильностью, симметрией, закономерностью и, наконец, гармонией[1]. Исследование этой области затрагивает один из наиболее сложных вопросов марксистско-ленинской эстетики. К сожалению, мы не можем уделить этой проблеме того внимания, которого она заслуживает, особенно в связи с борьбой против формалистической эстетики.

---

[1] См. Гегель, Соч.. т. XII, стр. 137.

Выражение «красота абстрактной формы» означает у Гегеля внешний аспект прекрасного, который не определяется его внутренним содержанием, аспект, значение которого отнюдь нельзя абсолютизировать. Это, без сомнения, верно в том смысле, что, например, от того, что какое-то тело как таковое является правильным или симметричным, оно еще не становится предметом произведения искусства, как и блеск золота *как таковой* также не является предметом произведения искусства.

С другой стороны, однако, бесспорно, что правильные, симметричные, гармоничные по своей цветовой окраске, интонации и т. д. явления природы вызывают соответствующие эстетические чувства. Вопрос состоит лишь в том, можно ли в данном случае говорить об общественном характере предмета эстетического восприятия.

Гегель исследует сначала «главные ступени» внешней закономерности и симметрии, рассматривая кристаллы, растения и животные организмы [1]. В марксистской эстетике мы находим описание этих ступеней, например у Эрнста Фишера в его книге «О необходимости искусства».

Фишер пишет, что в неорганической природе кристаллы считаются наиболее совершенной формой. Если рассматривать эти чудесно сформированные, прозрачнолучистые структуры, углубиться в их захватывающую закономерность и наслаждаться «их строгой и целомудренной красотой», то можно действительно прийти к мысли, что неорганическая природа в данном случае как будто стала одухотворенной и добилась подлинного совершенства [2].

Фишер подчеркивает, что спор вокруг этого вопроса отнюдь не праздное теоретизирование. Ведь метафизический принцип формы, согласно которому всякая материя стремится в соответствии с установленным богом порядком максимально воплотиться в законченную форму, особенно проявился в философии Фомы Аквинского. Он утверждал, что всякое бытие, кроме бытия бога, является несовершенным и потому ему присуще стремление

[1] См. Гегель, Соч., т. XII, стр. 138—142.

[2] См. E. Fischer, Von der Notwendigkeit der Kunst, Dresden, 1960, S. 92.

к совершенству формы. Совершенство это в вещах заложено потенциально. Сущность данной потенции состоит в том, что она должна превратиться в действие. В данной философии форма становится сущностью вещей, а материальное низводится до несущественного. В этих взглядах многие теоретики искусства буржуазного мира позднего периода находят себе подтверждение и оправдание[1]. Учение Фомы Аквинского в его современной модифицированной форме является, как известно, одной из важных теоретических исходных позиций, с которой идеологи политического клерикализма стараются атаковать марксизм-ленинизм. Поэтому даже спор о сущности структуры кристаллов ведет в область политико-идеологической борьбы современности.

Фишер очень эффективно полемизирует против современных приверженцев схоластики, которые считают нематериальную, метафизическую кристаллическую решетку «формирующим принципом порядка», в результате чего якобы возникают особые формы кристаллов. Он обстоятельно доказывает, что симметричная форма кристаллов возникает благодаря материальным свойствам и взаимодействию атомов. Атомы и ионы, нуждающиеся в определенном пространстве, представляют собой материю, из которой строится кристалл[2]. Само существование различных атомов приводит к тому, что они в соответствии с соотношением сил притяжения и отталкивания группируются на определенных расстояниях друг от друга. При этом эти расстояния представляют собой математический вектор, то есть они выражены в определенных числах. Не природа подчиняется закону математических векторов, а, наоборот, эти векторы представляют собой выражение природных связей. Первичным является не математика, а природа[3]. Это, конечно, единственно правильное с точки зрения естествознания материалистическое понимание проблемы.

Но Фишер обходит вопрос о том, становятся ли кристаллы предметом эстетических восприятий лишь благодаря их объективной, реальной природной структурной форме *как таковой*. Или же, говоря субъективно,

---

[1] См. E. Fischer, Von der Notwendigkeit der Kunst, S. 91—92.

[2] См. там же, стр. 96.

[3] См. там же, стр. 97.

имеет ли эстетическое восприятие кристалла своим содержанием *лишь* особенность кристаллической структуры материи. Фишер отвечает на этот вопрос лишь постольку, поскольку указывает, что чувство радости, вызываемое красотой кристалла, не может быть преклонением перед проявлением божественного принципа.

«Подобно кристаллу в природе, такую же роль играет орнамент в искусстве», — пишет Фишер. В орнаменте математическое мышление людей «самостоятельно открыло всю симметрию природы». «Если сфотографировать кристаллические структуры и спроектировать их на плоскую поверхность, а затем наложить одно изображение на другое, то получаются великолепнейшие орнаменты, хорошо известные из египетского искусства»[1]. Фишер утверждает, будто «все» орнаменты позднего времени имеют исходным пунктом египетские «основные формы». Поэтому практически невозможно создать какое-либо орнаментальное украшение, которое не было бы копией египетских основных форм. Эта египетская орнаментика является, по мнению Фишера, «очевидной, наглядной математикой»[2].

Фишер делает отсюда вывод относительно содержания эстетического восприятия кристаллов и орнаментов, с которым ни при каких условиях нельзя согласиться. Он ставит риторический вопрос о том, «не отражается ли также в человеческом сознании, которое отображает «порядок» человеческого общества, также и «порядок», присущий природе»[3]. Человек, который стоит на позициях исторического материализма и в то же время механически переносит исторически меняющийся, весьма своеобразный в условиях классового общества «порядок» жизни людей на природу, должен чувствовать себя не особенно удобно. Поэтому он ставит оба эти слова «порядок» атомов и кристаллов и «порядок» в обществе в кавычки и не раскрывает их специфических различий, которые ему, вероятно, известны.

«Как и орнамент, кристалл производит на нас впечатление «прекрасного», и он, чем симметричнее, тем

[1] E. Fischer, Von der Notwendigkeit der Kunst, S. 97—98.
[2] Там же, стр. 97.
[3] Там же, стр. 98.

красивее»[1]. Для каждого марксиста совершенно ясно, что в данном случае нельзя провести никакой аналогии с феодальным, капиталистическим или социалистическим общественным строем.

Бесспорно и то, что человеческое сознание отражает порядок, господствующий в природе. Математика, физика, химия и другие науки с момента их возникновения именно и стремятся к этому. Но ведь Фишер говорит об искусстве, об эстетических восприятиях. Разве художественное сознание людей отражает, как нас уверяет Фишер, лишь *специфически* определенные явления природы? Может быть, оно отражает кубические или гексагональные структурные формы материи, или же, если быть последовательным, объективный спектральный состав света, или объективно данные интонации гласных звуков в процессе речи и т. д.? Если это так, то каждый художник действует в полном соответствии с самыми элементарными законами марксистской эстетики, когда он создает абстрактные картины в духе кубизма, или какофонию цветов, или же «абстрактную лирику». Художнику достаточно лишь подписать под своей картиной: «Гексагональная структура номер такой-то», «Композиция двух спектров» и т. д. Но даже такие случаи, как известно, не являются большой редкостью.

Несколькими страницами выше Фишер указал на дверь претензиям позднего буржуазного искусства; теперь же он вновь пускает их в дом через широко открытый черный ход. В принципе он выступает лишь против их религиозной интерпретации. Вместо эстетического наслаждения «принципом порядка», заложенным в материи якобы самим богом, появляется наслаждение принципом порядка материи, данным самой природой, который — в случае с орнаментом — представляет собой якобы «наглядную математику».

Недостаток конструкции Фишера в ее неисторичности, что и определило наличие в ней многих метафизических элементов.

Как же исторически возникло эстетическое восприятие симметрии и правильности вещей? Еще Гегель понимал тот факт, что человек приобрел чувство удовлетворения при созерцании этих компонентов «абстрактной

[1] E. Fischer, Von der Notwendigkeit der Kunst, S. 98.

формы» благодаря постоянным практическим связям с другими людьми и высокоразвитыми животными, которые построены симметрично и правильно[1]. Асимметрия присуща лишь калекам и уродам от рождения.

Г. В. Плеханов пишет: «Что свойственное человеку чувство симметрии воспитывается именно этими образцами, видно из того обстоятельства, что в своей орнаментике дикари (да и не одни дикари) дорожат больше *горизонтальной* симметрией, чем *вертикальной* (она соответствует симметричному строению человека и животных. — *Г. К.*)... Кроме того, надо иметь в виду, что оружие и утварь часто требовали симметричной формы просто по самому своему характеру и назначению»[2].

Что же касается геометрических орнаментов, то Г. В. Плеханов на убедительном материале показывает, что они возникли в процессе изготовления инструментов и отражали в художественной форме животных и растения. Более поздние исследования лишь дополнили этот материал.

Так, в частности, доказано, что геометрические орнаменты возникли в ходе «технологического усовершенствования» инструментов и бытовых предметов. Орнаменты, изображающие крестики, например на гребнях, показывают, очевидно, те связки, которые когда-то соединяли палочки, составлявшие гребень. Орнаментальные украшения на каменных топорах, как это было доказано, выражают собой способ первоначального соединения рукоятки с топором. Многие геометрические украшения на глиняных сосудах отображают процесс плетения, поскольку употребление плетеных сосудов предшествовало возникновению гончарного искусства. Во всех этих случаях орнаментальные украшения представляют собой изображение того, что возникло раньше в процессе непосредственной практической деятельности с утилитарной целью[3].

Буржуазная этнография также дала большое количество материалов, показывающих, что в орнаментике многих примитивных народов рисунки, представляю-

---

[1] См. Гегель, Соч., т. XII, стр. 138—142.

[2] См. Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. V, стр. 311.

[3] См. там же, стр. 383—384.

щиеся геометрическими фигурами, оказываются на самом деле «сокращенными», отчасти даже прямо стилизованными изображениями известных, совершенно конкретных предметов, которые играли большую роль в практической жизни людей прошлого. В первую очередь речь идет о стилизации фигур животных и людей, которые «сокращаются» до чисто линейных орнаментов. По уже упомянутым причинам подобные абстракции, изображающие растения, появляются исторически позднее [1].

Само собой разумеется, что появление математики, имевшей первостепенное практическое значение для измерения земли и наблюдения небесных светил, в значительной мере ускорило этот процесс абстракции. Таким образом, эстетическое чувство удовлетворения «красотой абстрактной формы» возникло в рамках того же длительного исторического процесса, в ходе которого в практической жизни людей образовалась и сама «красота абстрактной формы».

Без сомнения, развитие эстетической субъективности людей должно было пройти уже чрезвычайно длинный путь, прежде чем законченные линии, симметрия и правильность найденных в природе кристаллов смогли стать предметом *для* человека, предметом его эстетического наслаждения. Лишь на относительно высокой ступени развития практической общественной деятельности людей присущая этим природным явлениям закономерность смогла стать эстетическим предметом, причем человек, формирующий природу «по законам красоты», смог также оказать свое влияние на этот предмет. Другими словами, в тот момент, когда кристалл начал казаться человеку прекрасным, эстетическая радость, вызываемая его красотой, отнюдь не была индифферентным чувством удовлетворения. Ведь именно теперь (и только теперь!) кристалл, ставши следующим звеном в длинной цепи явлений, смог засвидетельствовать, насколько человек в ходе своей практической жизни возвысился над природой.

Таким образом, в историческом процессе возникновения чувства эстетического удовольствия при восприятии цвета, симметрии, правильности, естественной гар-

---

[1] См. Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. V, стр. 385—386.

монии, ритма и т. д. подтверждаются слова Маркса о том, что «мой предмет может быть только утверждением одной из моих сущностных сил», что «смысл какого-нибудь предмета для меня... простирается ровно настолько, насколько простирается *мое* чувство»[1].

Поэтому чувство эстетического удовольствия от «красоты абстрактной формы» определялось первоначально в зависимости от общественного содержания. Симметрия, правильность, ритм и т. д. становятся предметом эстетического наслаждения или в ходе общественного жизненного процесса или же приобретя «смысл» для практической жизни человека. И в данном случае эстетическое восприятие отражает общественное становление предмета эстетики для человека.

Чем больше и разностороннее дифференцировалась практическая общественная жизнь, тем в меньшей степени могли симметрия, ритм, цвет и т. д., взятые сами по себе, отражать все богатство общественного характера жизнедеятельности человека. Ход этого развития можно довольно точно проследить на примере истории ритма. Большой заслугой немецкого исследователя Карла Бюхера (1847—1930) является то, что он первый довольно основательно исследовал историю ритма и наглядно доказал, что возникновение ритма явилось отражением общественной трудовой деятельности. Бюхер в основном стоял на материалистических позициях. Его неправильные отдельные выводы, например неверные взгляды на соотношение между трудом и игрой, его «теория игры», не могут умалить этих значительных заслуг.

Можно считать доказанным, что возникновение ритма явилось отражением общественной трудовой деятельности[2]. Доказано и то, что первоначально ритм существовал как самостоятельный эстетический элемент и основа всякой литературы и музыки, причем он не был связан со словами или мелодией. Так возник ритм, связанный с процессом движения и звуками, который сопровождал ход общественного трудового процесса и отображал его, а вовсе *не был* элементом «абстрактной формы».

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 593.
[2] См. K. Bücher, Arbeit und Rhythmus, Leipzig, 1896.

Ритм без слов и мелодии первоначально воплощал одновременно содержание *и* форму. Он был поистине *тождеством содержания и формы*. Однако, чтобы отразить усложнение общественной практики и дифференциацию человеческих отношений, ритм вскоре стал немыслим без слов и мелодии. Возможности выражения этого «содержания» настолько отстали от вещественного развития практической деятельности, что ритм уже потерял свою самостоятельную значимость и свелся к одному из моментов «абстрактной формы».

Пытаться в наши дни художественно воспринимать действительность с помощью *одних лишь* элементов «абстрактной формы» — цвета, симметрии, правильности геометрических фигур, ритма и т. д. — означало бы с исторической точки зрения не что иное, как возврат к периоду до цивилизации, то есть к ступени дикости и варварства в развитии человеческого рода.

Несмотря на это, все элементы абстрактной формы как объективно, так и субъективно являются необходимым условием для удовлетворения пробужденных и развивающихся эстетических потребностей.

Способность человека ощущать цвета, возникнув однажды, нуждается в удовлетворении. Человеческий глаз, научившись теперь различать более 13 000 цветовых оттенков, не удовольствуется уже созерцанием шкалы одних лишь серых тонов. Эстетическое чувство, возникшее при виде желтых тонов у Ван-Гога, зеленых у Матисса, сверкающих красок у Гогена или прозрачных цветов у Сарьяна, жаждет удовлетворения в яркой палитре красок и новых «открытиях» в этой области. Тот, кого однажды глубоко поразил захватывающий ритм стихотворений Маяковского, уже не будет находить радость лишь в одной архитектонически строгой ритмике терцин Данте.

С исторической точки зрения роль «красоты абстрактной формы» не может считаться основным, определяющим моментом в искусстве. Однако нельзя также недооценивать эти необходимые элементы и компоненты эстетических явлений. Их развитие происходит в рамках всеобщего развития искусства, оно совершается на основе обогащения и усложнения практической жизни общества, отражая с самых различных сторон этот процесс.

ОБЩЕСТВЕННЫЕ СВОЙСТВА ПРИРОДЫ КАК ОСНОВА ЕЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ

Эрнст Фишер переходит затем к рассмотрению растений и животных. Полемизируя с виталистами, он показывает, что развитие форм живых существ, их многообразие представляют собой результат приспособления к внешней среде, а не выражение идеалистического «стремления к совершенству».

Освоение условий внешнего мира и их превращение в конечном итоге во внутренние условия, восприятие и «переваривание» внешнего мира в рамках целой системы различных отношений показано Фишером на примере корня растения. Сила земного притяжения вызывает в корне раздражение, следствием которого является цепь внутренних реакций и процессов. Корень не только «не падает», наоборот, он стремится внутрь земли с силой, которая во много раз превосходит силу земного притяжения. На примере морского червя Ophryotrocha puerilis Фишер показывает, как изменение внешних условий жизни приводит не только к весьма заметному изменению внешнего вида этого животного, но даже к изменению его пола[1]. Однако, исследуя данный вопрос, или по существу проблему взаимоотношения формы и содержания в области органической природы, Фишер не говорит о том, какое отношение имеет все это к искусству, к эстетической науке.

Г. В. Плеханов дал в свое время точный ответ на вопрос о том, при каких исторических условиях растения и животные стали предметами эстетического восприятия и искусства. Об изображении растений в искусстве говорилось выше; поэтому было бы излишним приводить здесь новые материалы и данные.

А как же обстоит дело с животными? Одна из самых ранних форм, в которых животные или части их тела становятся предметами эстетического восприятия, есть использование первобытными народами шкур, когтей и зубов убитых животных. «Чем же объясняется эта роль? Сочетанием цветов и линий в этих предметах? — спрашивает Г. В. Плеханов. — Нет, тут дело в том, что, украшая себя, например, шкурой, когтями и зубами тигра

---

[1] См. E. Fischer, Von der Notwendigkeit der Kunst, S. 100 ff.

или кожей и рогами бизона, дикарь намекает на свою собственную ловкость или силу: тот, кто победил ловкого, сам ловок; тот, кто победил сильного, сам силен. Возможно, что, кроме того, тут замешано и некоторое суеверие»[1]. Суеверие выражалось в том, что, украшая себя данными предметами или же рисуя животных, на которых они охотились, люди полагали, что благодаря этому магически возрастало их господство над природой.

Подобная фантастическая идея, по-видимому, в значительной мере составляла общественное содержание эстетических восприятий людей на ранней ступени исторического развития. В действительности же эта идея из-за весьма малой степени фактического господства человека над природой была не чем иным, как искаженным отражением общественного характера предмета искусства и собственной жизнедеятельности доисторических людей. Фантазия придает эстетическому восприятию конкретное историческое *общественное содержание*, обусловленное самим предметом. Но она не находится *в одном ряду* с эстетическим восприятием предмета.

Г. В. Плеханов указывает, что краснокожие племена североамериканского запада чрезвычайно охотно украшали себя клыками самого свирепого из тамошних животных — медведя гризли. Данный факт показывает, что первоначально охотничье украшение служит выражением охотничьей ловкости (и это в действительности так и было), подобно тому как скальп свидетельствует о военной удаче. «Когда охотничий трофей начинает вызывать своим видом приятное чувство, — пишет Г. В. Плеханов, — независимое от каких бы (то) ни было *сознательных* соображений о силе или ловкости убранного им охотника, он делается предметом эстетического наслаждения...»[2]

Но это вызванное трофеем «приятное чувство» связано с зарождающимся, хотя еще и не осознанным, обрамленным магическими формами пониманием силы и ловкости охотников, которые в данном случае *весьма практически* доказываются «предметом эстетического наслаждения».

---

[1] Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. V, стр. 290.
[2] Там же, стр. 374.

Мы видим, таким образом, что животные и растения становятся предметами искусства и эстетического восприятия лишь в условиях *общественного* аспекта, хотя этот аспект, это «бытие для человека» органической природы трудно абстрагировать от самих конкретных и реальных явлений природы.

В своей книге Эрнст Фишер исходит из данного общественного характера объекта в его общей форме[1]. Фишер пытается вывести отсюда содержание и функции искусства в древности, а затем сделать выводы о сущности искусства вообще. Благодаря своему труду, говорит он, человек превращает, «расколдовывает» внешний мир. Следует считать, люди на ранней ступени своего развития не осознавали, вообще говоря, подлинного характера своей трудовой деятельности. Во многих случаях они, вероятно, считали свой труд в какой-то мере «колдовством», чем-то магическим. Магией и ранними формами мифологии они старались преодолевать, подчинять и формировать силы природы и самого общества в воображении и при помощи воображения[2].

Колдовство и мифология — поскольку они достигли чувственного воплощения[3] — есть «бессознательно-художественная переработка природы (здесь под природой понимается все предметное, следовательно, включая и общество)»[4]. Они представляют собой не что иное, как фантастическую форму отображения общественного характера жизни и деятельности людей на этой исторической ступени, соответствующую низкому уровню фактического господства человека над природой. Колдовство и мифология — это «воображение», фантастически искаженное, неправильное сознание, но, во всяком случае, общественное сознание, которое играло в высшей степени активную роль. Фишер совершенно справедливо пишет, что «искусство было магическим инструментом и служило человеку для овладения природой и укрепления общественного коллектива»[5].

---

[1] См. E. Fischer, Von der Notwendigkeit der Kunst, S. 30.
[2] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 737.
[3] См. K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 681.
[4] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 737.
[5] E. Fischer, Von der Notwendigkeit der Kunst, S. 33.

Но Эрнст Фишер походя превращает фантастически искаженное сознание действительных процессов в сами действительные процессы. Он объявляет изготовление инструментов и работу их создателей, трудовую деятельность охотников и организаторов коллектива, возникновение мышления и языка, короче говоря, все становление человека... колдовством! «Это первоначальное... колдовство, — пишет Фишер, — представляет собой *основу и сущность искусства*»[1]. Даже после того как магия и мифология, то есть овладение природой посредством воображения, исчезают как компонент художественной субъективности, поскольку человек становится действительно властелином над природой, Фишер все еще считает магическое за одну из основных функций искусства.

Фишер неоднократно подчеркивает общественное происхождение и характер, общественную силу искусства в период ранней истории человечества. Но он постоянно и настойчиво противопоставляет это положение *эстетической сущности* искусства. «Искусство на рассвете становления человека имело мало общего с прекрасным, оно было чуждо эстетической потребности в красоте. Оно являлось магическим инструментом, магическим оружием...»[2] Ранние изображения животных были магическим инструментом для достижения власти над животным миром; они не были выражением «эстетической радости художника», а чем-то более серьезным: ведь речь шла о жизни или смерти общественного коллектива[3]. Лишь после того как жизнь вышла из первобытного леса, утверждает Фишер, «магически-общественное» весьма постепенно переходило «в эстетический закон»[4].

Эта тенденция противопоставления эстетического начала общественному в ранний период истории искусства проявляется у Фишера постоянно и приводит к серьезным последствиям для всей его концепции. Разделяя эту точку зрения, нельзя создать единую материалистическую теорию искусства как особой формы общественного сознания.

---

[1] E. Fischer, Von der Notwendigkeit der Kunst, S. 31.
[2] Там же, стр. 33—34.
[3] Там же, стр. 135.
[4] Там же, стр. 139.

С одной стороны, Эрнст Фишер говорит (хотя и в самой общей форме, без анализа конкретных явлений) об общественном объекте искусства. С другой стороны, он считает неправомочным выводить происхождение искусства лишь из общественных отношений человека к природе и к собственному общественному коллективу, возникших на основе труда. Фишер вводит новый комплекс предметов и отношений, из которых должно вытекать искусство. Это совершенно неоднородная и необъяснимая смесь явлений природы и общественных отношений людей в форме их биологических связей (половые отношения на определенной исторической ступени развития); сюда же включены сами эстетические явления и факты, связанные с отражением процесса труда. Фишер пишет: «Так, по-видимому, зарождению искусства содействовала притягательная сила сверкающего, блестящего, сияющего (не только для людей, но и для животных), непреодолимая привлекательная сила света. Стимулирующе действовали, вероятно, и привлекательные средства пола: пестрые цвета, резкие запахи, великолепие перьев и шкур, предметов украшения и одежд, призывные голоса и жесты. Ритмы природы, как неорганической, так и органической, биение сердца, дыхание, сексуальная близость, ритмическая повторяемость процессов или элементов формы, удовольствие, доставляемое всем этим человеку, должны были побуждать искусство к подражанию; не последнюю роль при этом следует отвести ритму трудового процесса»[1].

Фишер не выдвигает единой исторически-материалистической теории предмета искусства, так как не может установить, при каких условиях явления природы становятся предметом искусства; поэтому он не может также прийти к последовательной материалистической теории взаимоотношения формы и содержания в искусстве. Фишер не в состоянии материалистически решить вопрос об отношении между формой и содержанием в искусстве, исходя из основных объективных условий эстетической сущности искусства.

Свое рассмотрение кристаллов, орнаментов, растений, животных и общества Фишер заключает следую-

---

[1] E. Fischer, Von der Notwendigkeit der Kunst, S. 33.

щим положением: «Я пытался изложить проблему формы и содержания как проблему, присущую не только искусству, и охарактеризовать точку зрения, согласно которой форма является первичным, а содержание — вторичным, как типичную реакцию всякого господствующего класса на угрозу своему господству»[1]. До сих пор все хорошо. Ни одному марксисту не придет в голову оспаривать, что органической и неорганической природе, общественной и духовной жизни людей присущи общие закономерности, которые суммируются и обобщаются философией диалектического материализма.

Речь идет о том, пишет Фишер, чтобы раскрыть специфическую для искусства проблему формы и содержания в качестве *особого случая* общей постановки этой проблемы[2]. С этим можно согласиться лишь постольку, поскольку эта «общая постановка проблемы», а именно философская *категория* формы и содержания, была разработана с учетом многих источников, в том числе и специфической проблемы отношения между формой и содержанием в искусстве. Но разве отношение между формой и содержанием в искусстве действительно является лишь «особым случаем общей постановки проблемы», то есть абстрактной категорией формы и содержания?

Исчерпывающее объяснение мы находим у Маркса[3]. Сравним это объяснение Маркса с утверждениями Фишера. Предположим, пишет Маркс, что нам дано с полдюжины зверей: скажем, например, лев, акула, змея, бык, лошадь и мопс. Предположим, у Фишера или у кого-нибудь другого приводится с полдюжины явлений, в которых форма и содержание воздействуют друг на друга: искусство, капитализм, рабство, морской червь, корень, кристалл.

Абстрагируем из названных нами шести зверей категорию «зверь вообще». Абстрагируем из шести конкретных отношений между формой и содержанием общую постановку вопроса — категорию «проблема формы и содержания».

Превратим «зверя» нашей абстракции в некое действительное существо, а действительных зверей в созда-

---

[1] E. Fischer, Von der Notwendigkeit der Kunst, S. 106.
[2] Там же.
[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 82.

ния нашей абстракции или в «специальные случаи» нашей абстракции, нашего воображения. Сделаем то же самое и в отношении абстракции «форма и содержание».

Мы видим, что «зверь вообще», который в образе льва раздирает человека на части, в образе акулы заглатывает его, в образе змеи поражает ядом и т. д., что этот самый «зверь вообще» в образе мопса только лает на человека и его поэтому легче укротить. С другой стороны, «общая постановка проблемы формы и содержания» в случае с кристаллом, корнем или морским червем легче разрешается, чем в отношении искусства.

Достаточно взять палку и побить «зверя вообще» в образе мопса, с тем чтобы стать господином над «зверем вообще», а стало быть, и над действительными зверями. Человек, одолев *зверя в образе мопса*, тем самым одолел и *льва в качестве зверя*. Подобным же образом, объяснив проблему формы и содержания в образе морского червя, объясняют проблему формы и содержания в искусстве, причем еще законно прибавляют, что искусство является лишь «особым случаем» общей постановки проблемы, то есть категории.

Поистине святой Гегель еще частенько витает в подобных абстрактных рассуждениях, в чем мы могли наглядно убедиться на примере Эрнста Фишера.

Мы видели уже, что условия, при которых животные и растения стали предметами искусства и эстетического восприятия, являются *общественными* условиями. Причем этот аспект, это «бытие для человека» органической природы весьма мало поддается абстрагированию от конкретных и реальных явлений природы (растений и животных).

Отношение между человеком и животными (или растениями) чрезвычайно сильно дифференцировалось в ходе исторического процесса. На современной ступени общественного развития животные и растения становятся предметом искусства и эстетического восприятия не только потому, что они являются вещественным доказательством триумфа человека над природой или, как это иногда утверждается, частью «среды», в которой живет человек, его принадлежностью, причем их изображение с точки зрения эстетики не оправдано без

наличия самого человека. Против подобного взгляда наглядно свидетельствует весь опыт истории литературы и искусства, поскольку, например, «отграничение» явлений природы в качестве «самостоятельных», являющихся не только кулисами или же придатком человеческих образов, создало в течение последних столетий основу для большого прогресса в области эстетического отражения действительности. Было бы смешно усматривать в отражении этих «предметов» признак упадка: ведь такие художники, как Дюрер или Гёте, Пушкин или Левитан, продолжили здесь совершенно новые пути.

В ряде великолепных стихотворений Гёте воспевал растения. Мы можем на один момент забыть о широких естественнонаучных интересах Гёте, которые наложили свою печать на его поэзию, забыть о том, что лирика в рамках литературного искусства является формой отображения предметов внешнего мира в зеркале субъективных переживаний поэта. Для нас важно установить, в чем усматривает Гёте присущую растениям поэзию, открытие которой вдохновляет его на поэтическое творчество.

В «Западно-восточном диване» он посвятил одно из своих самых прекрасных стихотворений странному дереву «Gingo Biloba» — этому удивительному восточноазиатскому растению, представляющему собой переходную форму между хвойным и лиственным деревом.

Этот листик был с востока
В сад мой скромный занесен.
И для видящего ока
Тайный смысл являет он.

Листик, который воспевает Гёте, уже является здесь предметом радости человека, исследующего и познающего природу. В то же время стихотворение возвышается над специфической диалектикой *присущего природе* и сводится к большому и прекрасному сравнению, относящемуся к человеку.

Существо ли здесь живое
Разделилось пополам,
Иль, напротив, сразу двое
Предстают в единстве нам?

И загадку и сомненья
Разрешит мой стих один:
Перечти мои творенья,
Сам я двойственно-един.

А в чем состоит так называемая объективная, свойственная самим вещам поэзия, которую Гёте раскрыл в своем известном стихотворении «Метаморфоза растений», посвященном Христиане?

Ты смущена, подруга, смешеньем тысячекратным
Этих, заполнивших сад, густо растущих цветов;
Множеству ты внимала имен; в твой слух беспрестанно
Диким звучаньем они входят — одно за другим.

Здесь, как и в цитировавшемся ранее стихотворении, Гёте видит суть в «тайном законе», который *раскрывается исследующему духу*, и он приводит здесь «заветное слово»:

Пусть наблюдает теперь, как исподволь, мало-помалу
Вверх растение шло, цвет образуя и плод.

Гёте раскрывает «закон» метаморфоз и показывает, что тысячекратное смешение цветов становится для наблюдателя другим, «вещью для него». Цветы уже больше не смущают, звучанье их имен перестает быть «диким». Постепенно познавая развивающийся предмет, мы видим, что он стал «другим», «новым», приобрел поэтическое содержание, которое ему не было присуще как простому предмету созерцания. Это находит свое выражение и в поэтической характеристике, данной писателем, которая совершенно ясно относится не к процессу познания, а к его предмету.

Взор, любимая, кинь теперь на пестрые сонмы, —
Их мелькание впредь с толку тебя не собьет.
Каждое нынче растение твердит о вечных законах,
Внятней и внятней с тобой каждый цветок говорит.

Здесь можно воочию убедиться в «превращении» предмета из цветка, существующего «в себе», в цветок, все «внятней и внятней» говорящий с людьми, в превращении в поэтическое, прекрасное, Гёте *двояким образом* подчеркивает *поэтическое* отношение познанного

закона развития к человеку. С одной стороны, это закон, которому он также следует:

Робко ль ползет червячок, деловито ль бабочка вьется,
Сменит ли сам человек образ, каким наделен.

С другой стороны, познанный закон развития природы становится образом глубоких и прекрасных человеческих отношений:

О, припомни тогда, как первый зародыш знакомства
Вырос невидимо в нас, милым обычаем став,
Как в глубинах душевных окрепшая дружба раскрылась,
Как, наконец, Амур создал цветы и плоды[1].

Я не утверждаю, что это становление предмета *для человека* воплощает всю полноту его подлинного эстетического содержания. Я лишь утверждаю, что это «бытие для человека», этот общественный аспект, который присущ предмету или же становится ему присущим, представляет собой необходимое условие «поэзии действительности».

Можно, конечно, возразить, что в обоих стихотворениях предметом изображения стали не явления природы — растение или дерево. В обоих стихотворениях присутствует сам человек, причем двояким образом: лирический герой, то есть сам поэт, и его возлюбленная, которой посвящено стихотворение. Однако это ничего не меняет в том факте, что в стихотворении говорится о дереве и цветке, *поэзия которых*, их эстетические свойства раскрываются поэтом для его возлюбленной.

Следующий пример должен показать, с какой уверенностью подметил и изобразил «для нас» Райнер Мария Рильке это поэтическое становление и обогащение предмета, которое зависит от глубины и дифференцирования человеческого познания и чувств человека.

Царица роза, Греция считала
Тебя лишь чашечкою с ровным ободком.
Пройдя через века, *для нас* ты стала
Неисчерпаемым и полным тайн цветком.

---

[1] И. В. Гёте, Избранные произведения, Гослитиздат, 1950, стр. 103—104, 110—111.

Твоих одежд бесчисленных сверканье
Богатством красоты пленяет взгляд,
Но каждый лепесток твой — отрицанье
Всего, чем так прекрасен твой наряд *.

Бессмысленно видеть в этих строфах «общественные отношения», например противоречивые отношения между частным и целым. В данном случае в качестве темы берется не общество, для поэтизации которого поэт прибегнул к явлениям природы. Предметом — совершенно законно как «неисчерпаемым и полным тайн цветком» — является роза, и поэт воспевает свое восхищение и наслаждение ею. Но поэтический вопрос, который ставит Рильке, не сводится к объяснению предмета поэзии вообще. Вопрос гласит: чем является роза *для нас*? И это, собственно говоря, поэтический вопрос, который ставится каждым художником в отношении природы.

Эстетическая вещественность розы в данном случае давно уже отделилась от ее непосредственного практического жизненного значения. Тем не менее осталось отношение к человеку, как к общественному существу, познающему, думающему и чувствующему. Рильке настойчиво подчеркивает, что вместе с человеком изменилась также и роза как предмет познания.

Поэт находит в розе «диалектику», неисчерпаемое противоречие, разрешение которого доставляет наслаждение. (Другое дело, что в дальнейших строфах этого сонета наслаждение от созерцания розы и мыслей о ней переходит в чувство болезненного отчуждения. Это придает стихотворению конкретную идеологическую окраску.) Рильке, как известно, нередко прибегал в поэзии к раскрытию противоречия или загадки розы.

Несколько дополнительных замечаний о животных как предмете художественного изображения. Здесь сразу же следует исключить из нашего поля зрения весь жанр басни и сатирического эпоса с персонажами животных. Ведь совершенно очевидно, что этот жанр в качестве своего предмета всегда подразумевает людей, их качества и общественные отношения. Никто, например, при чтении «Рейнеке Лиса» Гёте не будет всерьез воспринимать мир животных по этому изображению.

* Стихи, отмеченные звездочкой, даются в переводе Ю. Кирия. — *Ред.*

Не будем долго останавливаться на таком изображении животных, когда их жизнь представляется на манер человеческой общественной жизни, как это, например, сделано в «Пантере» Рильке. Большое число буржуазных романов или новелл о животных носит подобный характер. В них, правда, не показывается, как у лирика Рильке, восприятие поэтом животного, жизнь зверей изображается, так сказать, объективно. Благодаря добросовестному наблюдению природы и раскрытию психологии животных эти произведения зачастую имеют известную педагогическую ценность — если отвлечься от того, что животные изображаются там нередко чуть ли не с характерами людей. Они «думают», «мечтают», «договариваются», иногда даже «беседуют» друг с другом. Но не это является решающим. В большинстве случаев в этих книгах речь идет о том, чтобы представить «борьбу за существование», «право сильного», естественный отбор и т. д. как закон жизни мира животных. Намеренно или нет, но большинство буржуазных читателей воспринимает эту экскурсию в мир животных как экскурсию в буржуазное общество.

Общественный характер предмета наглядно проявляется в том случае, когда животные — лошади, слоны, рогатый скот и т. д. — изображаются непосредственно в качестве *орудия* людей. Удачный фотоснимок замученной, перегруженной лошади может стать подлинным документом социального обвинения. Однако видеть общественный аспект животного мира лишь в этой сфере было бы слишком узко, поскольку практически общественное отношение людей к природе гораздо более многосторонне.

Изображение животного не в виде твари, а в качестве *спутника* человека, связанного с природой, может быть вполне оправданным художественным приемом. Это многократно доказано такими литературными произведениями, как, например, «Белый клык» Джека Лондона или же «Пони Педро» Штриттматтера.

Для художественного творчества совсем не обязательно, чтобы при отображении данного предмета в какой-либо форме присутствовал человек. Многие образы животных в изобразительном искусстве доказывают это. Вспомним, например, «Пони» Генриха Дрейкса. Взглянув на эту скульптуру, сразу же хочется сказать, что

она вовсе не является естественнонаучной моделью, которая имеет целью познакомить лишь с характерными биологическими свойствами животного данного вида и пригодна скорее для урока биологии, чем для художественной выставки. Тем не менее скульптура очень убедительно и естественно изображает пони, а не является особым способом отражения человеческой жизни, человека, в чем А. И. Буров видит подлинный объект при изображении животного[1]. Наконец, эта скульптура отнюдь не является формальным раскрытием «интересного пластического факта». («Кабан» Вольдемара Грцимека, например, наводит на мысль, что художник в данном случае рассматривал свой предмет главным образом под этим углом зрения.) Произведение Дрейкса выражает качества животного (его большую силу при весьма малых размерах, укрощенную дикость, сочетающуюся с «преданностью» и т. д.), характерные для пони, которые делают его весьма ценным для человека не только с точки зрения чисто экономической пользы. Эта скульптура попросту отражает часть природы, *как часть нашей жизни*. Здесь нет простого копирования биологического явления; в то же время в предмет не вносятся не свойственные ему черты. Эстетически наслаждаясь этим произведением искусства, всегда в какой-то мере ощущаешь, что значит для человека животное как с объективной, так и субъективной точки зрения.

Большие технические возможности современного искусства привели, на мой взгляд, к тому, что теперь также и животные, находящиеся на свободе, все больше становятся предметом художественного изображения средствами кино. При этом весьма характерно, что большинство таких фильмов о природе, которыми очень быстро завладело телевидение, с самого начала изображают животный мир как часть «очеловеченной природы» (то есть, как мы уже видели, как общественное событие). Многие из этих фильмов поэтичны и смотрятся с напряженным интересом именно потому, что в них всегда показываются границы между диким состоянием животных и их подчинением человеку, их независимостью от людей и связью с ними. Подобные фильмы демонстрируют смелость, силу и наряду с этим беспо-

---

[1] А. И. Буров, Эстетическая сущность искусства, стр. 136.

мощность животных, дальнейшее существование которых зависит от человека. На примере жизни животных эти фильмы указывают общественную задачу, которая стоит в настоящее время перед человеком, достигшим современного уровня господства над природой.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА И ДИАЛЕКТИКА ПРИРОДНЫХ И ОБЩЕСТВЕННЫХ ЯВЛЕНИЙ

Особенно важно подчеркнуть общественный характер объективных основ эстетической сущности искусства в тех случаях, когда искусство в самых различных формах изображает людей, проявления их деятельности.

Основоположники марксизма-ленинизма всегда настойчиво предостерегали от попыток изолировать естественно-биологическое существование людей от их общественного бытия и выступать за «неисторического», «необщественного», «чисто природного» человека как объект художественного изображения.

Герман Бар высказывал примерно в 1890 году подобное мнение, ведя полемику с Паулем Эрнстом по вопросу об изображении женщины в литературе. Бар утверждал, что, кроме «влияния среды» и «наследственности», в каждой женщине нужно различать еще «третью женщину», — «женщину как таковую», «женщину в себе». Пауль Эрнст обратился по этому вопросу к Энгельсу за советом. Энгельс ответил: «Остроумие и юмор, по-видимому, запрещены (в Германии. — *Г. К.*) более строго, чем когда бы то ни было, скука сделалась гражданским долгом. Иначе Вы, несомненно, несколько внимательнее рассмотрев «Женщину» г. Бара, увидели бы, что она лишена всех «исторически развившихся» черт. Исторически развилась ее кожа, ибо она должна быть белой или черной, желтой, коричневой или красной, — следовательно, у нее не может быть общечеловеческой кожи. Исторически развились ее волосы — курчавые или волнистые, кудрявые или прямые, черные, рыжие или белокурые. Следовательно, в общечеловеческих волосах ей отказано. Что же останется, если отнять у нее вместе с кожей и волосами все исторически сложившееся? Перед нами предстанет женщина как таковая?

Просто-напросто обезьяна anthropopiteca; пусть г. Бар берет ее — «легко осязаемую и прозрачную» — к себе в постель вместе с ее «естественными инстинктами»[1].

Маркс, Энгельс и Ленин подчеркивали, что изолирование отдельных человеческих жизненных функций как «чисто естественных» отнимает у людей все человеческое и общественное и превращает эти функции в функции животных. Мы увидим далее, что такое «неисторическое» восприятие человека является в то же время *антиэстетическим.*

«Правда, еда, питье, половой акт и т. д., — писал Маркс, — тоже суть подлинно человеческие функции. Но в абстракции, отрывающей их от круга прочей человеческой деятельности и превращающей их в последние и единственные конечные цели, они носят животный характер»[2].

Таким образом, уже в процессе стихийного восприятия прекрасного всякая изолированная «животная» жизненная функция считается антиэстетической, идет ли речь о внешнем виде (или запахе), о процессе пищеварения и т. д. Это относится также и к принятию пищи, в случае если этот процесс лишен всех элементов, выработанных культурой.

Буржуазное декадентство позднего периода считает своим правом делать предметом художественного изображения (причем даже предметом в превосходной степени) абстрактные изолированные биологические жизненные функции человека. Декадентство принижает человека до уровня неисторического существа, биологического монстра или даже превращает его в конгломерат молекулярных структур материи.

Основоположники марксизма-ленинизма особенно подчеркивали общественный, *исторически сложившийся* характер сексуальной жизни человека. «Я не доверяю тем, — говорил В. И. Ленин, — кто постоянно и упорно поглощен вопросами пола, как индийский факир — созерцанием своего пупа». Это изобилие теорий пола и сексуальных проблем в литературе зачастую исходит из личных потребностей оправдать перед буржуазной

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVIII, стр. 222.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 564.

моралью собственную ненормальную или чрезмерную половую жизнь и выпросить терпимость к себе[1].

В. И. Ленин страстно выступал против того, что вопросы пола и брака воспринимаются не как части главного социального вопроса, а, напротив, большой общественный вопрос начинает казаться придатком проблемы пола[2].

«В половой жизни, — говорил В. И. Ленин, — проявляется не только данное природой, но и привнесенное культурой, будь оно возвышенно или низко». Он ссылался на Энгельса, который в «Происхождении семьи, частной собственности и государства» указал на важность того, чтобы половая любовь развилась и утончилась. В. И. Ленин резко выступал против вульгарно-материалистического, псевдонаучного взгляда на половую любовь, согласно которому взаимоотношения между полами являются просто выражением игры между общественной экономикой и физической потребностью.

«Конечно, жажда требует удовлетворения. Но разве нормальный человек при нормальных условиях ляжет на улице в грязь и будет пить из лужи? Или даже из стакана, край которого захватан десятками губ? Но важнее всего общественная сторона. Питье воды — дело действительно индивидуальное. Но в любви участвуют двое, и возникает третья, новая жизнь. Здесь кроется общественный интерес, возникает долг по отношению к коллективу»[3].

Исходя из этой единственно марксистской позиции, согласно которой в половой жизни в первую очередь нужно видеть общественное, историческое явление, В. И. Ленин боролся против всех псевдокоммунистических теорий о «свободе любви». Такую свободу, указывал он, неизбежно поймут как свободу «от серьезного в любви», «от деторождения», как «свободу адюльтера» и т. д.[4] «Дело не в том, — писал В. И. Ленин в 1915 году Инессе Арманд, — что вы *субъективно* «хотите пони-

---

[1] Клара Цеткин, Воспоминания о Ленине, Госполитиздат, 1955, стр. 44.
[2] Там же, стр. 46.
[3] См. там же, стр. 49.
[4] В. И. Ленин, Соч., т. 35, стр. 137.

мать» под этим. Дело в *объективной логике* классовых отношений в делах любви»[1].

Изображение половой любви не просто в виде биологического явления, данного природой, а как нечто *привнесенное культурой*, являющееся в своей человеческой форме специфическим общественным продуктом, с одной стороны, и «объективная логика классовых отношений в делах любви» — с другой, — вот важные, взаимовлияющие *общественные* аспекты, в соответствии с которыми половая любовь становится предметом литературы и искусства.

С этой позиции Маркс, Энгельс и Ленин критиковали буржуазную художественную литературу и искусство. Маркс и Энгельс, как мы уже упоминали, выступали не только против «третьей женщины», «женщины как таковой» у Германа Бара, но и против неисторического подхода Рихарда Вагнера к этому вопросу. В. И. Ленин резко осудил литературу, которая соединяла вместе побольше всяких «ужасов», собирала воедино «порок» и «сифилис». Прочтя роман «Заветы отцов» Винниченко, В. И. Ленин писал Инессе Арманд: «Муть, ерунда, досадно, что тратил время на чтение»[2]. Он беспощадно осуждал «эмансипацию сердца», которая проповедовалась в изящной литературе примерно в середине прошлого века и в буржуазной практике обратилась в эмансипацию тела[3].

Маркс уже в 1842 году, когда еще стоял на младогегельянских позициях, подверг уничтожающей критике эту теорию «свободы любви». Он нашел, что основой этих взглядов было реакционное романтическое естественное право Густава Гуго, которое «нужно считать *немецкой теорией* французского ancien régime (старого порядка. — *Ред.*)». «Только *животная природа* представляется *его уму* чем-то *несомненным*», — писал Маркс. И когда он установил этот момент в «Главе о браке», написанной Гуго, то воскликнул: «Посмотрите-ка, к *кому* пошли на выучку наши *младогерманцы*!»[4]

В. И. Ленин особенно резко выступал против «оргиастических состояний, вроде тех, которые обычны для

---

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 35, стр. 138.
[2] Там же, стр. 107.
[3] См. Клара Цеткин, Воспоминания о Ленине, стр. 49.
[4] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 88, 90.

декадентских героев и героинь д'Аннунцио. Несдержанность в половой жизни — буржуазна: она признак разложения»[1].

Я вовсе не хочу, говорил В. И. Ленин Кларе Цеткин, своей критикой проповедовать аскетизм. Коммунизм должен нести с собой не аскетизм, а жизнерадостность и бодрость, вызванную также и полнотой любовной жизни. Однако избыток половой жизни не приносит с собой жизнерадостности и бодрости, а, наоборот, уменьшает их[2].

Большая часть декадентской буржуазной литературы и представителей искусства позднего времени практически питается, причем чем дальше, тем больше, этим «избытком половой жизни». Их козырем является полная изоляция сексуальных проблем от всего круга человеческой деятельности.

Воспевание обособленных от человеческой сущности животных чувств, апология животного в человеке были и всегда остаются симптомом разложения умирающих классов, оружием реакции, выражением ее античеловечности.

Эта мысль уже выражена в упомянутой выше ранней работе Маркса «Философский манифест исторической школы права». Маркс поддерживает в этой статье (как и позднее с материалистической точки зрения) прогрессивное буржуазное стремление индентифицировать «естественного» человека с буржуазным человеком. Это стремление создало «образ *людей в естественном состоянии* — Папагено[3], — наивность которых доходила до того, что они свою кожу покрывали перьями. В последние десятилетия восемнадцатого века предполагали, что *народы в естественном состоянии* обладают глубокой мудростью, и птицеловы всюду подражали способу пения ирокезов, индейцев и т. д., думая заманить птиц в сети этими уловками. В основе всех этих эксцентричностей лежала верная мысль, что *первобытное* состояние представляет собой лишь наивную нидерландскую картину *истинного* состояния человечества»[4].

---

[1] Клара Цеткин, Воспоминания о Ленине, стр. 50.

[2] Там же, стр. 49.

[3] Папагено — персонаж из оперы Моцарта «Волшебная флейта», птицелов, носивший одежду из птичьих перьев. — *Прим. ред.*

[4] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 85.

Этому противостоит реакционное направление, например естественное право Гуго. Он признает в качестве авторитета все существующее, считая его без всяких различий позитивным. Маркс говорит по этому поводу: «Одним словом, *кожная сыпь так же положительна, как сама кожа*»[1]. Гуго совершенно не старается доказать, что положительное — разумно, а утверждает обратное, что оно неразумно. Но он утверждает, что позитивное существует не благодаря разуму, а вопреки разуму. С большой остротой Маркс уже тогда разоблачил реакционность и антигуманизм подобной теории. В ней, писал он, проявляется разложение старого феодального общества «в виде *распутной фривольности*, которая понимает и высмеивает пустую безыдейность существующего, но лишь с тем, чтобы, сбросив с себя все разумные и нравственные узы, *забавляться* зрелищем гниения и распада... Это — *загнивание тогдашнего мира, который наслаждается этим своим загниванием*»[2]. Маркс усматривает в естественном праве Гуго *«пошлый скептицизм,* наглый по отношению к идеям и в высшей степени покорный по отношению ко всему грубо-осязаемому, тот скептицизм, который начинает чувствовать себя премудрым лишь тогда, когда он умертвил *дух* позитивного, — и все это для того, чтобы овладеть, в виде остатка, чисто позитивным и наслаждаться своим благополучием в этом *животном* состоянии»[3]. Только животная природа представляется Гуго чем-то несомненным; все его возражения направлены против разума. Несвобода, говорит он, не изменяет ничего в животной и разумной природе как несвободного человека, так и других людей. Животной натуре человека противна моногамия, юридический отличительный признак человека — его животная природа и т. д. Таковы положения этого реакционного романтического естественного права.

Новейшие буржуазные декаденты во всех отношениях превзошли своих реакционных феодальных предшественников, в том числе и в области антигуманной, антиэстетической апологии животного начала, которое они превратили в настоящий культ.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 87.
[2] Там же, стр. 88.
[3] Там же.

Если, например, у Кафки человек превращался в клопа, то это было еще все же выражением возмущенного отчаяния по отношению к непонятному миру, который отнимал у человека его человеческую сущность. Современные декаденты, хотя они и шумно восторгаются Кафкой, давно уже не проливают слез над человеком в образе клопа; напротив, они скорее поклоняются клопу в образе человека.

Декаденты начали с гипертрофии эротического, которая вскоре превратилась у них в культ сексуальности, в воспевание «чисто половых» проблем. Но и это было для них все еще слишком человечным. Впоследствии место сексуальных проблем заняло воспевание фаллоса, а затем восторженное прославление содомии. И теперь молодое, жалкое «потерянное поколение» представляет нам своего героя, который после отвратительной оргии в борделе сидит в уборной, запачканный грязью, нечистотами и следами рвоты.

Чтобы избежать превратного понимания, необходимо отметить следующее. Здесь говорилось о том, что абстрактное сведение половой любви к чисто естественному, физиологическому акту и превращение затем этого «чисто естественного процесса» в предмет художественного изображения противоречит объективным эстетическим закономерностям литературы и искусства. Это одна сторона вопроса. Противоположная точка зрения в свою очередь также является ошибкой. Столь же неправильно изолировать общественные аспекты от естественных процессов, которые являются носителями этих аспектов. Обе стороны представляют собой нераздельное, неразрывное *единство*, в рамках которого один момент обусловливает другой, причем с точки зрения искусства определяющим, решающим является общественный момент. Иначе подлинная, страстная, чувственная половая любовь становится сухой, отнюдь не поэтичной научной «категорией любви», причем предметом художественного отображения делается не сама жизнь, а ее абстракция.

Основоположники марксизма-ленинизма нигде не выдвигали такого бессмысленного, мещанского, филистерского требования.

Вывод о том, что человек становится предметом художественного изображения не как биологическое

существо, что именно общественные качества человека и всех его жизненных проявлений образуют объективную основу эстетического отображения, определяет марксистско-ленинскую позицию в отношении известных теорий о человеке, которые оказывали довольно большое влияние на развитие искусства. Следует упомянуть лишь об одной из этих теорий — о фрейдистской психологии.

В разговоре с Кларой Цеткин В. И. Ленин резко возражал против преклонения перед гипотезами Фрейда. Что касается полового вопроса, указывал В. И. Ленин, то об этом рабочие уже давно читали в книге «Женщина и социализм» Бебеля, который излагал эту проблему «в форме захватывающей агитации, полной нападок на буржуазное общество». Гипотезы Фрейда имеют как будто «научный вид», но все это кустарная пачкотня. Теория Фрейда сейчас тоже своего рода модная причуда. В. И. Ленин выразил тогда свое непреодолимое недоверие к этим зачастую произвольным гипотезам[1].

Английский марксист Ральф Фокс высказал еще в тридцатых годах ряд очень важных мыслей относительно вредного влияния этих гипотез на литературу и искусство, особенно теорий Фрейда. Ход его мыслей сводится к тому, что художественное проникновение в человеческую психику должно в наше время означать раскрытие тех противоречий, которые являются движущими силами человеческих действий, как внутренних противоречий, человеческого характера, так и внешних противоречий с которыми они неразрывно связаны. Нельзя сейчас общаться с людьми, если мы не в состоянии понять, как изменились объективные отношения между людьми, общественные отношения[2].

На этот факт настойчиво обращал внимание еще Маркс в «Капитале». Он говорил, что человек родится без зеркала в руках и не фихтеанским философом. Поскольку «я есмь я», то человек «сначала смотрится, как в зеркало, в другого человека. Лишь отнесясь к человеку

[1] См. Клара Цеткин, Воспоминания о Ленине, стр. 44.
[2] См. Ральф Фокс, Роман и народ, Гослитиздат, Л., 1939, стр. 145—146.

Павлу как к себе подобному, человек Петр начинает относиться к самому себе как к человеку»[1].

Современная психология, однако, занимается вместо этого отдельным абстрактным индивидом. Фокс отмечал, что психология, без сомнения, накопила массу ценного материала о человеческом характере, в особенности о глубинных, подсознательных началах в человеке. Но это ни в коем случае не означает, что такой подбор психологических данных может сам по себе объяснить все человеческие мысли и чувства. «Марксист безусловно отрицает за психологом право объяснять все процессы мышления или изменения в психологии человека чисто-субъективными причинами, как например, Эдиповым комплексом или каким-нибудь другим из множества устрашающих комплексов в психоаналитическом арсенале». Нельзя по-настоящему познать человеческую личность с целью воссоздать ее в художественном образе, если вы связаны чисто биологическим воззрением на духовную жизнь, которое представляет Фрейд. Современной буржуазной психологии совершенно не удалось показать индивида как целое, как социального индивида. Тем самым она создала базис для того ложного мировосприятия, которое у Пруста или Джойса привело к убеждению, что целью искусства является не формирование человеческой личности, а разрушение ее. Психоанализ, несмотря на свое зондирование тайных глубин личности, так и не сумел понять, что индивид составляет лишь часть социального целого и что «законы этого целого, разлагаясь и преломляясь подобно лучам света, проходящим сквозь призму, в механизме индивидуальной психологии, изменяют и контролируют природу каждого индивида»[2].

Пример из «Улисса» Джойса доказывает, что попытка изобразить человеческую личность как отражение лишь обрывков подсознательных ассоциаций, происхождение которых биологически определено, устраняет, с одной стороны, культурные, общественно-эстетические элементы человеческого индивида, выдает животные черты за человеческие; с другой стороны, эта попытка приводит к нарушению формы изложения и даже грам-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 62.
[2] Ральф Фокс, Роман и народ, стр. 146, 147.

матического строя языка. Вот взятое наугад место из так называемого «внутреннего монолога» Марион Блум.

«...Когда я бросила пенни одноногому моряку для родины — Англии и прекрасных женщин, когда я заявила, что мне нравится красивая девушка, а на самой не было даже чистой рубашки и я не была напудрена; через 8 дней после Бельфаста очень кстати, что он должен отправиться в Эннис, день рождения его отца 27. Он говорил, что мы были бы в отеле, в комнате, на новой кровати и здорово бы забавлялись. Я не могла сказать ему, чтобы он перестал, а в другой комнате протестантский пастор кашлял и стучал в дверь...»

В таком духе ведется весь этот «длительный монолог», занимающий свыше 85 страниц, причем каждая ассоциация переходит в область «чисто половую». В более позднем произведении Джойса «Пробуждение Финнегана», если судить по буржуазной оценке, речь идет о духовном потрясении и пробуждении старого ирландского героя Финна. Здесь изображена крайняя степень действия подсознательных сил, в которых якобы проявляется неисчерпаемое наследственное чувство вины, как духовное потрясение человечества. Разрушение эстетической формы зашло в этой книге настолько далеко, что ее невозможно перевести на другой язык.

Биологически обусловленный психологизм представляет собой ту мировоззренческую основу, которая завела в полный тупик буржуазную литературу и искусство позднего времени. Ведь его основные позиции находятся в противоречии с объективно обусловленными эстетическими закономерностями искусства.

Раскрытие характера предмета художественного изображения оказывает сильнейшее влияние на весь *метод* художественного творчества.

Приведем три примера, на которых это особенно ясно видно, — три эпических изображения рождения человека, естественного процесса, имеющего большое общественное значение.

В романе «Радость жизни» Эмиль Золя описывает рождение человека, причем в соответствии со своими теоретическими взглядами изображает его действительно как «акт природы». С педантичной, угнетающей точностью гинеколога изображает он фазу за фазой необычайно тяжелых родов, которые едва не стоили жизни как

матери, так и ребенку. Это описание — от начала предродовых схваток до вмешательства врача и первых вздохов новорожденного, вызванных искусственным путем, — занимает десяток страниц.

В этом романе роды у Луизы представляют собой одну из важнейших составных частей композици книги. Взаимоотношения всех действующих лиц достигают в связи с родами своего кульминационного пункта. Однако, поскольку Золя рисует акт рождения как гинеколог, это нарушает композицию романа. Биологический процесс и сопровождающие его боль, грязь и кровь становятся страшным символом, причем в его «естественно-биологическую вещественность» искусственно вкладывается затаенный смысл, имеющий общественное значение. Благодаря такому пониманию предмета получается какая-то пестрая смесь «объективного» изображения и субъективных высказываний, которые не вытекают надлежащим образом из того, что описывается в книге. Это приводит к значительному снижению художественной ценности произведения, что является главным пороком всякого натурализма в литературе и искусстве.

Джемс Джойс дает во втором томе «Улисса» смесь обрывков ассоциаций и размышлений в связи с родами — своего рода психоаналитический кошмар, содержание которого также определяется чисто биологическими причинами. Пародийная форма этих размышлений (в образе «медицинского конгресса», на котором преподносится странная смесь медицинских специальных выражений, дилетантизма и суеверий) не в состоянии завуалировать эту отталкивающую антиэстетическую сторону изображения рождения человека. Дело доходит до пародии на человеческие, социальные и эстетические чувства вообще.

Совершенно иначе трактует свой предмет Максим Горький. Он тоже, конечно, не может абстрагироваться от естественного процесса, в ходе которого совершается общественное событие — рождение человека. Горький дает этот процесс в рассказе «Рождение человека», придавая ему глубокий социальный смысл, однако без гнетущей педантичности Золя. Общественная значимость события проявляется не только в том, что Горький описывает социальные условия, которые вынудили женщину из голодающей губернии родить под открытым небом, в то

время как её напившиеся земляки пошли в ближайшую деревню, где они надеялись найти работу. На этом мрачном фоне еще яснее вырисовывается общественная значимость и красота процесса рождения человека. «Нож у меня украли в бараке — я перекусываю пуповину, ребенок орет орловским басом, а мать — улыбается: я вижу, как удивительно расцветают, горят ее бездонные глаза синим огнем... Этот красный человечище вовсе не требует осторожности: он сжал кулак и орет, орет, словно вызывая на драку с ним:

— Я-а... Я-а...

— Ты, ты! Утверждайся, брат, крепче, а то ближние немедленно голову оторвут...»[1]

«ЧТО МОЖЕТ БЫТЬ ВАЖНЕЕ ПРЕДМЕТА...»

Исходя из марксистского анализа эстетических свойств благородных металлов, мы уже видели на примере целой цепи явлений и процессов из области неорганической и органической природы, а также человеческой жизни, что все они лишь при определенных общественных условиях и аспектах становятся предметом художественного изображения и эстетического восприятия.

Мы видели также, что всякое художественное, эстетическое изображение имеет своим *специфическим* содержанием вещи и явления, *взятые в общественном аспекте*. При этом процесс исследования показал, что этот аспект не остается одним и тем же, что он изменяется в зависимости от законов исторического развития.

Этот факт, с которым мы сталкиваемся уже в природных явлениях и процессах, представляющих собой предмет искусства, в значительной мере переносит само художественное творчество в общественную область. Тем более выше уже говорилось, что природа и общество не отделены китайской стеной друг от друга.

Таким образом, если объективным основам эстетической сущности искусства свойствен явно *общественный* характер и если предмет художественного изобра-

---

[1] М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 11, стр. 12, 13.

жения также имеет *общественное* происхождение, то будет совершенно логичным заключить, что *общественная значимость* предмета становится весьма важным и определяющим моментом для его эстетических свойств. Она оказывает совершенно объективное влияние на масштаб и ценность художественного произведения.

Этот закон выводит искусство с периферии общественной жизни. Он призывает искусство войти в гущу общества и посвятить себя в первую очередь отражению великих социальных перемен.

Уважать значение и достоинство предметов искусства — вот в чем состоят обязывающие нас классические традиции искусства. «Что может быть важнее предмета, — сказал Гёте в разговоре с Эккерманом, — и что без него все учение об искусстве? Талант расточается даром, если предмет не годится». И Гёте добавляет, что характерной чертой «нового» искусства является отсутствие у него достойных сюжетов, вследствие чего так плохо обстоит дело с искусством нового времени [1]. «Нужно постоянно повторять, — писал Гёте, — что поэт, как и художник в области изобразительного искусства, первоначально должен установить, является ли предмет, который он намерен изобразить, таким, чтобы из него могло получиться разностороннее, совершенное и законченное произведение искусства. Если это забывают сделать, то все остальные устремления оказываются совершенно напрасными...» [2] «Внутреннее содержание предмета, над которым работают, — вот начало и конец искусства. Нельзя, конечно, отрицать того, что гений или законченный талант в области искусства в процессе творчества могут из всего сделать все и преодолеть не поддающийся обработке материал. Но, точнее говоря, в данном случае возникает скорее подделка под искусство, чем художественное произведение, которое должно основываться на достойном предмете с тем, чтобы благодаря его обработке, умелости, труду и прилежности художника это достоинство материала проявилось бы еще более прекрасным образом» [3].

---

[1] См. И. П. Эккерман, Разговоры с Гёте, «Academia», 1934, стр. 186.

[2] «Goethes Werke», II. Abteilung, 11. Band, Weimar, 1893, S. 263—264.

[3] Ebenda, I. Abteilung, 27. Band, Weimar, 1889, S. 105.

Первое требование, однако, необходимое для того, чтобы быть достойным этого величия предмета, состоит в том, что сам предмет должен иметь высокую общественную значимость.

Любимые писатели Маркса, Энгельса и Ленина, гиганты мировой литературы — Гомер и Эсхил, Шекспир и Сервантес, Гёте и Гейне, Чернышевский и Салтыков-Щедрин, Толстой и Максим Горький — все они художественно отобразили в своих произведениях «великие перемены в мире».

Лев Толстой в политике не был революционером, «он явно не понял» русской революции. Тем не менее В. И. Ленин называет его «зеркалом русской революции»[1]. В своих статьях о Толстом В. И. Ленин постоянно подчеркивает, что мировое значение его литературных произведений основывается прежде всего на значении предмета, который он изображал. «Его мировое значение, как художника, его мировая известность, как мыслителя и проповедника, и то и другое отражает, по-своему, мировое значение русской революции»[2], — писал В. И. Ленин. Толстой рисовал преимущественно старую, дореволюционную Россию, оставшуюся и после 1861 года полукрепостнической, Россию деревенскую, Россию помещика и крестьянина. «Рисуя эту полосу в исторической жизни России, Л. Толстой сумел поставить в своих работах столько великих вопросов, сумел подняться до такой художественной силы, что его произведения заняли одно из первых мест в мировой художественной литературе. Эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками, выступила, благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии всего человечества»[3].

Обобщая, В. И. Ленин писал: «И если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях»[4]. Это положение в период великих революционных изменений является всеобщим

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 17, стр. 206.
[2] Там же, т. 20, стр. 19.
[3] Там же.
[4] Там же, т. 17, стр. 206.

законом художественного отражения общественной действительности.

Всемирное значение нашей эпохи — эпохи перехода от капитализма к социализму, борьбы за окончательное упрочение мира, эпохи крушения колониальной системы и коренного обновления форм жизни людей — по своему содержанию требует создания произведений искусства масштаба Льва Толстого.

ОБЪЕКТИВНЫЕ ОСНОВЫ КЛАССОВОГО ХАРАКТЕРА ИСКУССТВА

Выше уже отмечалось, что *первая черта объективных основ эстетической сущности искусства состоит в том, что их содержанием являются общественные отношения и общественные условия. Это справедливо как для изображения явлений природы и результатов человеческого труда, так и для отображения человека, его жизненных функций и человеческих отношений.* Данные особенности искусства свойственны всем общественным формам сознания, которые специфически отражают *общественное* бытие человека.

Однако как искусство, так и науки, включая философию, а также и другие формы общественного сознания, зачастую отражают одни и те же явления действительности. Но они отражают бесчисленное количество различных аспектов, сторон, качеств и отношений этих предметов и явлений.

В полемике против Бухарина В. И. Ленин указывал, что даже обычный стакан, то есть очень простое предметное явление, имеет, как всякое другое явление, «бесконечное количество... свойств, качеств, сторон, взаимоотношений и «опосредствований» со всем остальным миром»[1]. Причем это «бесконечное количество свойств» в действительности наразрывно связано друг с другом. Но человеческий разум в процессе познания расчленяет, разлагает, «мучает», как говорил Гегель, эти различные стороны и по-разному усваивает их, поскольку на практике они имеют различное значение для человека. Данное количество железа, например, может быть «предметом» для физика, который анализирует его физические

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 32, стр. 71.

свойства, для химика, изучающего его состав, для математика, вычисляющего объем, для техника как материал в процессе дальнейшего производства, для политэконома, рассматривающего его как товар, для юриста, который занимается правовыми имущественными отношениями, и т. д. «Дефиниций может быть много, ибо много сторон в предметах...»[1], — указывал В. И. Ленин.

Предметом политэконома, который исследует, например, отношения между товаром и стоимостью, то есть общественное отношение производителей как существующее вне них отношение вещей, не могут быть геометрические, физические, химические или какие-либо иные природные свойства товаров[2]. С другой стороны, предметом физика не могут быть те «общественные природные свойства», которые возникают на основе общественного характера труда человека. Таким образом, и в рамках науки предметы естественных и общественных наук по своему качеству и сущности различны, даже в том случае, если эти науки исследуют одни и те же вещи и явления действительности.

Естественные науки (физика, химия, биология и т. д.) имеют своим специфическим предметом познания *не общественное бытие* человека, а *внешнюю природу*. Они исследуют физические, химические, биологические и другие свойства природы. В этом смысле основное содержание этих наук не принадлежит к *идеологическим формам* и не носит классового характера в условиях классового общества. Это вытекает из своеобразия тех сторон и моментов, свойств и качеств *действительности*, которые специфически отражают естественные науки.

Другой вопрос, что нельзя преувеличивать этого отграничения естественных наук от общественных. Ведь само развитие естественных наук было вызвано и стимулировано потребностями общественного бытия людей. Эти потребности возникают в рамках данного социального строя, служат этому строю и социальным силам, порожденным им. Общее мировоззрение того или иного класса оказывает свое влияние и на естественные науки. И в *этом* отношении они не отличаются от других форм общественного сознания.

---

[1] В. И. Ленин. Соч. т. 38, стр. 228.
[2] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 45.

Совершенно иной характер носит специфический предмет (объект познания) искусства, одновременно представляющий собой объективную основу эстетической сущности искусства, первую особенность которого мы уже отмечали. Этот предмет имеет *общественный характер* также и в том случае, когда он включает явления природы, естественные процессы и «природные» жизненные функции человека. Эстетические восприятия и искусство отражают таким образом не только непосредственные общественные отношения, отношения между людьми, но также и *общественное, исторически возникшее бытие природы для человека*. Если же предмет художественной формы общественного сознания лежит «в самой природе», он лежит в «очеловеченной природе», ставшей *«практическим выражением человеческой универсальности»*, а не в специфических природных, физических, химических, биологических и других свойствах, не в естественном процессе как таковом. Этот общественный аспект можно однако отделить от естественных явлений и процессов лишь путем научной абстракции. В действительности же данный аспект существует лишь в рамках самих конкретных явлений природы и никогда не отделяется от них. Так, например, стоимость товара, скажем одного фунта говядины, существует наравне с присущими говядине всеми физическими, химическими и биологическими свойствами. Можно разложить эту говядину на все ее составные части, но невозможно вещественно обнаружить стоимость товара. Маркс писал, что стоимость товаров тем и отличается от вдовицы Куикли, что не знаешь, как за нее взяться. В прямую противоположность чувственно-грубой предметности товарных тел, в стоимость не входит ни одного атома вещества природы. Вы можете ощупывать и разглядывать каждый отдельный товар, делать с ним что вам угодно, но как стоимость он остается неуловимым [1].

Тем не менее — и лишь в этом состоит аналогия — это чувственно-неуловимое общественное свойство товаров существует *объективно, предметно*. Оно не является чем-то абстрактным, вложенным в товары, а внутренне присущим им качеством. Точно так же обстоит дело и с

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 56.

общественными свойствами природы, с бытием природы для человека.

Поэтому предметная основа художественной действительности полностью едина, независимо от того, отражает ли искусство общественные отношения или же явления природы.

Эта особенность создает, однако, объективную основу, в силу которой искусство принадлежит к идеологическим формам общественного сознания и имеет классовый характер в условиях классового общества. Лишь поэтому художественное сознание может быть адекватным своему предмету (или же приблизительно адекватным).

Глава восьмая

ИСКУССТВО — ОТРАЖЕНИЕ МИРА «В СВЯЗИ С ЧЕЛОВЕКОМ»

Не только искусство отражает общественные явления. Оно делит это свое право со многими формами общественного сознания, со всеми общественными науками.

Известно, что существуют различные по роду и характеру общественные явления: экономические, социальные, политические, правовые, этические, религиозные; есть государственные, национальные, семейные отношения; отношения любви и дружбы между людьми. Есть личные взаимоотношения, индивидуальные настроения, чувства, переживания, привычки, обычаи и многие другие явления, которые в конечном счете, каждое в отдельности и все вместе взятые, определяются обществом.

Искусство имеет дело со всем этим многообразием общественных отношений и явлений. Достаточно обратиться хотя бы к одному какому-нибудь большому роману, чтобы увидеть, что даже в одном лишь произведении, принадлежащем к одному роду искусства, перед нами предстает, как правило, сложное переплетение разнороднейших общественных отношений. В романе «Мать» Максима Горького мы знакомимся с классовой борьбой русского пролетариата в канун революции 1905 года, с экономической основой этого движения. Нам становятся ясны взаимоотношения между всеми классами русского общества: между пролетариатом, крестьянством, городской мелкой буржуазией, различными группами интеллигенции, буржуазии, помещиков. Мы видим, как экономическая борьба продолжается в политической и идеологической сферах, как она превращается в партийную борьбу и приводит к столкновению

с государственной властью царизма. При этом мы получаем возможность проникнуть в правовые установления царистского государства. Мы участвуем в борьбе, объединяющей революционеров, людей разных национальностей, чувствуем их пролетарский интернационализм, проявляющийся в действиях. Горький позволяет нам глубоко заглянуть внутрь семейных отношений. Он проливает свет на социальные чувства, настроения, переживания, привычки, бытовой уклад в различных классах русского общества в определенный исторический период — другими словами, на общественную психологию. Он дает нам понимание морали каждой из борющихся сторон и освещает роль, которую играют в этой борьбе религиозные воззрения. Он изображает отношение своих героев к природе, показывает их в дружбе и любви. Он делает психологически понятными все их индивидуальные помыслы и поступки.

Это перечисление можно было бы сделать значительно более подробным, даже говоря лишь об одном романе «Мать». Однако нам необходимо еще выяснить, скажем ли мы при этом нечто о *специфическом* качестве этого романа как *произведении искусства*, укажем ли на то, что́ с достаточной очевидностью отличает это поистине широчайшее отражение общественных отношений и связей, как специфическое явление, от отражения этих отношений и связей в форме научных исследований?

В произведении искусства, по охвату и глубине равному роману «Мать» Максима Горького или «Прощанию» Иоганнеса Роберта Бехера, вся сложнейшая ткань общественных отношений лежит перед нашим взором, видимая и прозрачная, нам ясны скрытые взаимоотношения, причины и действия.

Однако авторы ничего не сделали для того, чтобы объяснить нам общественные отношения «с самого базиса» в их причинной взаимосвязи. Романы не начинаются с экономики, с диалектики производительных сил и производственных отношений, чтобы затем, переходя со ступени на ступень, дойти до психологии людей. В «Прощании» Бехера все затрагиваемые писателем общественные отношения ведут, как нити, к одному узлу — к конфликту между Гансом Гастлем и его семьей. Исходя из этой точки, писатель делает для нас

зримым и понятным все, что представлялось путаницей отдельных нитей.

Напомним еще раз высокую похвалу, с которой Энгельс отзывался о Бальзаке. Великий французский писатель развертывает «вокруг этой центральной картины» — вокруг истории о том, что великосветской даме даже в супружеской неверности чуждо поведение женщины-буржуазки, то есть специфически буржуазная форма проституции, освященной браком, — «всю историю французского общества», весьма поучительную даже в том, что касается экономических деталей[1].

Это обстоятельная история французского общества, *соотнесенная с людьми*, являющимися главным предметом изображения у Бальзака.

И это не только проблема композиции одного романа или даже целого цикла романов, как, например, «Человеческой комедии». Речь здесь идет об одном из общих эстетических законов.

ОБЪЕКТИВНЫЕ РАЗЛИЧИЯ МЕЖДУ ОТРАЖЕНИЕМ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ОБЩЕСТВЕННЫХ НАУКАХ И ИСКУССТВЕ

Особенность объекта художественного изображения состоит в том, что он — в сравнении с объектом различных общественных наук — не охватывает *специально* экономические, политические, правовые или социально-исторические отношения. Он охватывает *все* общественные отношения во всех сферах общественной и личной жизни людей. Предмет наук — это экономические, правовые, политические, социально-исторические, психологические и т. д. явления, отношения и процессы как таковые. *Объективная основа эстетической сущности искусства — это общественные события, явления, процессы в их всесторонней связи с человеком, как субъектом. Эта многосторонняя «человеческая связь», которая свойственна всем общественным явлениям, враждебным или дружественным человеку, а также всем явлениям «очеловеченной природы», представляет собой специфическую сторону объекта художественной формы отражения.*

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVIII, стр. 28.

Объективная, исторически возникшая «человеческая связь» вещей и явлений — один из важнейших моментов объективной основы всей эстетической сущности искусства. Мы уже писали о выделении и развитии этого момента из практической производственной деятельности людей. В четвертой части нашей книги будет исследована сложная и противоречивая историческая модификация искусства на почве различных социально-экономических формаций.

Верность художественного изображения исторической действительности — вот специфический аспект, который Маркс, Энгельс и Ленин считали необходимым условием эстетической красоты и действенности произведения искусства, условием, без которого нет эстетического наслаждения. Основоположники марксизма-ленинизма не раз высказывали свои мысли о художественном отражении экономических и политических отношений и событий. И в их высказываниях эта особая сторона общественной действительности выступает тем более отчетливо, что в таких случаях всегда открывается возможность непосредственно сопоставить объективно обусловленные различия между научным и художественным исследованием определенного явления. Приведем лишь несколько кратких примеров.

Маркс и Энгельс нередко обращались к роману Даниэля Дефо «Робинзон Крузо». «Робинзон у Маркса, — писал Энгельс, — это *подлинный*, первоначальний «Робинзон» Даниэля Дефо, из которого взяты и второстепенные обстоятельства — спасенные от кораблекрушения обломки и т. д. У него позже был свой Пятница, он был потерпевшим кораблекрушение купцом и, если не ошибаюсь, занимался в свое время работорговлей. Итак, это настоящий «буржуа» [1].

Упомянутый здесь «подлинный» Робинзон появляется в главном произведении Маркса, чтобы раскрыть таинственную природу товарной *стоимости* и внести ясность в волшебные тайны величины стоимости. Известны научные определения, данные Марксом стоимости и величине стоимости: простой сгусток безразличного абстрактного человеческого труда, то есть затрата человеческой рабочей силы безотносительно к форме этой

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVII, стр. 407.

затраты; кристаллизация этой всякому товару присущей общественной субстанции; стоимость есть меновая товарная стоимость. Все товары представляют собой как стоимости лишь определенные количества застывшего рабочего времени. Величина стоимости определяется количеством общественно необходимого труда. Следовательно, стоимость — это общественное отношение, отраженное в своей объективности, и в этой *научной* формулировке закона оно с человеческим субъектом не соотносится.

Как же могут содержаться у Дефо, за что его так хвалит Маркс, «все существенные определения стоимости»[1] в художественном изображении?

Робинзон появляется на своем острове, и, как ни скромен он в своих привычках, он все же должен удовлетворять разнообразные потребности и поэтому должен выполнять разнородные полезные работы: сделать орудия, изготовить мебель, приручить ламу, ловить рыбу, охотиться и т. д.[2] Как ни различны эти производительные работы, он не может усомниться, что они являются лишь разнообразными формами деятельности одного и того же субъекта (Робинзона), то есть лишь различными видами *человеческого* труда. Нужда заставляет его в связи со степенью сложности отдельных работ точно распределять между ними свое *время*, опыт учит его этому распределению времени: «...и наш Робинзон, спасший от кораблекрушения часы, гроссбух, чернила и перо, тотчас же, как истый англичанин, начинает вести учет самому себе. Его инвентарный список содержит перечень предметов потребления, которыми он обладает, различных операций, необходимых для их производства, наконец, там указано рабочее время, которого ему в среднем стоит изготовление определенных количеств этих различных продуктов»[3].

Все существенные определения стоимости здесь просты и прозрачны потому именно, что у Дефо они проявляются в виде отношений «между Робинзоном и вещами, составляющими его самодельное богатство...»[4]

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 87.
[2] Там же, стр. 86.
[3] Там же, стр. 87.
[4] Там же.

Обратим прежде всего внимание на то, что существенные определения стоимости могут быть *художественно* отражены только так, как отношение между человеком и вещами. В своей экономической объективности, как простой сгусток затраченного абстрактного человеческого труда, величина которого определяется необходимым для изготовления данного предмета рабочим временем, товарную стоимость средствами искусства изобразить нельзя. Нельзя ее также изобразить, как объективное превращение отношения между людьми в отношение между вещами. Позднее, когда мы перейдем к исследованию художественного изображения золота как товара, мы покажем более полно, что художественные образы в каждое мгновение возвращают отношение между вещами вновь к материализующимся в деньгах, в золоте, как товаре, отношениям между людьми.

В другом месте Маркс говорит об экономическом содержании и эстетической оболочке робинзонад XVIII века. Речь идет о предвосхищении «гражданского общества», которое «подготовлялось с XVI века, а в XVIII веке сделало гигантские шаги на пути к своей зрелости. В этом обществе свободной конкуренции отдельный человек выступает освобожденным от естественных связей и т. д., которые в прежние исторические эпохи делали его принадлежностью определенного, ограниченного человеческого конгломерата»[1]. Перед взором пророков, вещавших в XVIII веке, образ этого индивида — продукта разложения феодальных общественных форм и развития новых производительных сил — носится как идеал, существование которого мыслится в прошлом не как исторический результат, а как исходный пункт истории. Такие иллюзии были до сих пор свойственны каждой новой эпохе.

В экономических робинзонадах, лишенных фантазии выдумках XVIII века[2], это объективное политико-экономическое содержание обеднялось перенесением его в сферу непосредственного, не определенного экономическими условиями отношения человека к природе. Это робинзонады, которые вовсе не выражают — как

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 709.
[2] См. там же.

воображают историки культуры — лишь реакцию против цивилизации и возвращение к ложно понятой природе. «Ни в малейшей степени не покоится на таком натурализме и contrat social Руссо, который устанавливает путем договора взаимоотношение и связь между независимыми от природы субъектами. Это — иллюзия, и всего лишь эстетическая иллюзия больших и малых робинзонад» [1].

Речь идет не только о том, что конкретные политико-экономические отношения, лежащие в основе общественного целого, не представлены здесь в связи с человеком, как субъектом, но еще о том, что эти отношения упрощаются в воображении, превращаясь в *договор между субъектами*, то есть в нечто, не имеющее объективного содержания. В этом и состоит «эстетическая иллюзия» таких робинзонад.

Маркс часто говорит об образовании сокровищ как экономическом явлении и о его историческом значении. Он исчерпывающе доказывает, что «образование сокровища не имеет, стало быть, в самом себе никакой имманентной границы, никакой меры, а есть бесконечный процесс, который в достигнутом им каждый раз результате находит мотив своего начала. Если сокровище умножается только потому, что оно сохраняется, то и наоборот, оно сохраняется, только потому что оно умножается» [2].

Экономическое значение этой формы накопления огромно. Оно представляет собой варварскую форму «производства ради производства, т. е. развитие производительных сил общественного труда за пределы обычных потребностей. Чем менее развито товарное производство, тем более важное значение имеет это первое самостоятельное обособление меновой стоимости в виде денег» [3], особенно там, где меновая стоимость еще не охватила все отношения производства. Золото и серебро становятся деньгами не вследствие какихлибо произвольных действий индивида, но лишь потому, что в них «кристаллизуется» процесс обращения, независимый от воли индивида. Накопителю сокровищ

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 709.
[2] Там же, т. 13, стр. 114.
[3] Там же, стр. 116.

остается лишь откладывать и нагромождать их в возможно большем количестве. Следовательно, сокровище отнюдь не воплощает в себе живую, действенную индивидуальность обладателя клада. Напротив, накопление золота и денег — это «совершенно бессодержательная деятельность, которая, будучи применена по всем другим товарам, обесценила бы их»[1].

Мы ограничимся здесь изложением лишь этих объективных сторон экономического процесса накопления сокровищ.

Однако, указывает Маркс, этот объективный процесс имеет глубокую связь с человеческой субъективностью накопителя сокровища. Эту связь, заложенную в деньгах, как объекте, и в самом объективном процессе, Маркс характеризует чрезвычайно точно и живо. В чем она заключается? Деньги — не только один из *предметов для страсти к обогащению*, но и *единственный* предмет ее; они представляют собой в равной мере как предмет, так и источник страсти к обогащению. Объективной ее основой является то, что сама меновая стоимость и тем самым ее умножение становятся целью. Скупость превращает сокровище в клад, не позволяя деньгам стать средством обращения, но жажда золота сохраняет денежную душу сокровищ — постоянное стремление к обращению. Собиратель сокровищ — это *мученик меновой стоимости*, *благочестивый аскет* на вершине металлического столба. Он мечтает о меновой стоимости и потому не обменивает. В своей иллюзорной безграничной жажде наслаждения он отказывается от всякого наслаждения. Желая удовлетворить все общественные потребности, он едва удовлетворяет свои насущные естественные потребности. Сохраняя богатство в металлической телесности, он превращает его в пар, в призрак.

Становясь объектом художественного изображения, экономический процесс накопления сокровищ и его последствия берутся именно в только что обрисованной связи их с человеком, с субъектом. Мы видим это у Мольера, позднее у Бальзака, Генриха Манна (карикатурное изображение Балтазара, последнего святого,

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 13, стр. 115.

на стене из драгоценного металла в романе «Прием в свете»).

Маркс приводит ряд литературных примеров, которые, взятые и порознь и вместе, доказывают, что и в этом случае объективный экономический процесс, становясь предметом художественного изображения, рассматривается в особом аспекте — в его отношении к субъекту, к человеку. Именно в этом смысле Маркс цитирует слова Виргилия: auri sacra fames — проклятая жажда золота. Гораций, хотя он «ничего не смыслит в философии собирания сокровищ», то есть неверно судит об экономическом процессе, все же схватывает его черты, изображая их под указанным выше углом зрения. Маркс цитирует:

> Ежели цитр кто накупит и в общую сложит их груду,
> Сам не учася на цитре, из муз не любя ни единой,
> Если с ножом и колодками сам не сапожник, а также
> Купит морских парусов, ненавидя торговлю, безумцем
> По справедливости он прослывет. От таких чем отличен
> Тот, кто деньги и золото прячет, не зная, что делать
> С тем, что скопил, и боясь коснуться его, как святыни?[1].

Немного ниже Маркс доказывает более подробно, что древние греки знали уже деньги в определенности их формы, как деньги и сокровище (Ксенофонт), и описывали противоречивое движение денег в обращении Т—Д—Т и Д—Т—Д (Аристотель). Художественная литература древнего мира тоже изображала этот процесс. «Греческими трагиками, в частности Еврипидом, обе эти формы противопоставляются как δίκη [справедливость] и χέ ρδος [корысть]»[2].

И здесь мы видим не просто «незнание» объективного содержания экономических явлений, но и определенное представление, связанное с человеком как субъектом.

В «Капитале» Маркс развивает мысль о накоплении сокровищ в применении к развитому капиталистическому способу производства. Он возражает против мнения, будто накопленное богатство есть богатство, извлеченное из процесса потребления или высвобожденное из

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 13, стр. 115.
[2] Там же, стр. 119.

обращения: «В действительности изъятие денег из обращения было бы прямой противоположностью их употребления в качестве капитала, а накопление товаров в смысле собирания сокровищ было бы чистейшей бессмыслицей»[1]. Маркс ссылается при этом на Бальзака, так основательно изучившего «все оттенки скупости»; у него старый ростовщик Гобсек начинает создавать сокровища из накопленных товаров, лишь когда впадает в детство[2].

Описание этого клада — нагромождения товаров — играет большую роль в романе «Гобсек», но роль этого описания отнюдь не сводится к «изображению среды» для опосредованной характеристики героя. Бальзак и здесь проникает внутрь капиталистического общества «вплоть до экономических подробностей», заставляя адвоката Дервиля рассказать о своем посещении дома Гобсека после его смерти: «В первой же комнате, которую я отпер, я нашел объяснение его речам, казавшимся мне бессмысленными, и увидел, до чего может дойти скупость, превратившаяся в безотчетную, лишенную всякой логики страсть, примеры которой мы так часто видим в провинции. В комнате, смежной со спальней покойного, действительно оказались и гниющие паштеты и груды всевозможных припасов, даже устрицы и рыба, покрывшаяся пухлой плесенью. Я чуть не задохся от смрада, в котором слились всякие зловонные запахи. Все кишело червями и насекомыми. Подношения, полученные недавно, лежали вперемежку с ящиками различных размеров, с цыбиками чаю и мешками кофе. На камине в серебряной суповой миске хранились накладные различных грузов, прибывших на его имя в портовые склады Гавра: тюков хлопка, ящиков сахара, бочонков рома, кофе, индиго, табака — целого базара колониальных товаров! Комнату загромождала дорогая мебель, серебряная утварь, лампы, картины, вазы, книги, превосходные гравюры без рам, свернутые трубкой, и самые разнообразные редкости. Возможно, что не вся эта груда ценных вещей состояла из подарков, — многие из них, вероятно, были невыкупленными закладами. Я видел там ларчики с драгоценностями,

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 602.
[2] См. там же.

украшенные гербами и вензелями, прекрасные камчатные скатерти и салфетки, дорогое оружие, но без клейма. Раскрыв какую-ту книгу, казалось недавно вынимавшуюся из стопки, я обнаружил в ней несколько банковых билетов по тысяче франков. Тогда я решил внимательно осмотреть каждую вещь, вплоть до самых маленьких, все перевернуть, исследовать половицы, потолки, стены, карнизы, чтобы разыскать золото, к которому питал такую алчную страсть этот голландец, достойный кисти Рембрандта. Никогда еще в своей юридической практике я не встречал такого удивительного сочетания скупости со своеобразием характера»[1].

Исследуя рабочую комнату Гобсека, Дервиль находит «разгадку постепенного скопления всех этих богатств». Перед ним деловая переписка Гобсека с торговцами, которым он продавал подарки своих клиентов. Но ни одна сделка не состоялась. «Он не желал продавать накопившуюся у него снедь в магазин Шеве, потому что Шеве требовал тридцатипроцентной скидки. Он торговался из-за нескольких франков, а в это время товар портился. Серебро не было продано, потому что Гобсек отказывался взять на себя расходы по доставке. Мешки кофе залежались, так как он не желал скинуть на утруску. Словом, каждый предмет сделки служил ему поводом для бесконечных споров, — несомненный признак, что он уже впал в детство и проявлял то дикое упрямство, что развивается у всех стариков, одержимых какой-либо страстью, пережившей у них разум»[2].

Бальзака, *как художника*, экономические явления и факты интересуют лишь с этой точки зрения. С исключительной широтой и большой точностью Бальзак описывает в своих сочинениях экономические факты и процессы, проблемы производства, торговые сделки и финансовые операции, анализируя их с таким знанием дела, которое сделало бы честь любому специалисту по политической экономии. Но никогда он не ставил себе задачу изображать жестокую экономическую механику капиталистического общества *как таковую*. Его

---

[1] О. Бальзак, Собр. соч. в 15 томах, т. 3, М., 1952, стр. 312—313.

[2] Там же, стр. 313.

усилия были направлены на то, чтобы вскрыть, какие *человеческие отношения* выражают себя в этих явлениях, в чем состоит действительная, необходимая, объективная взаимосвязь фактов, их закономерное положительное или вредное воздействие на человека, как под их влиянием формируются и складываются определенные характеры. Его внимание, как художника, привлекала к себе не объективная закономерность капиталистического накопления сама по себе. Вернее было бы сказать, что он так обстоятельно изображает различные экономические процессы, сопровождающие накопление капитала, для того, чтобы показать, как они создают во множестве оттенков типы «великих скупцов», как эти процессы калечат и обесчеловечивают человека. В романе «Крестьяне» Бальзак сам дает перечень некоторых своих «великих скупцов»:

«Вспомним, во-первых, провинциального скупца дядюшку Гранде из Сомюра, которому так же присуща скупость, как тигру жестокость; затем ростовщика Гобсека, который, как иезуит, служил золоту, наслаждаясь его могуществом и радуясь слезам несчастных, источник коих хорошо ему ведом; далее барона Нусингена, возводившего денежные мошенничества до высоты политических дел. Наконец, вы, наверное, помните старого Гошона из Иссудена, олицетворение мелкого, домашнего скряжничества, и другого скупца, скупца по семейной традиции, щуплого ла Бодрэ из Сансера? Так вот, человеческие чувства, а скупость в особенности, в различных слоях общества весьма различны по своим оттенкам, и для изучения человеческих нравов в нашем анатомическом театре остался еще один вид скупца, остался Ригу — скупец-эгоист, то есть человек весьма чувствительный к собственному благополучию, черствый и злобный по отношению к ближним, — словом, скряга-церковнослужитель, постригшийся в монахи, чтобы выжимать сок из лимона, именуемого хорошей жизнью, и вернувшийся в мир, чтобы хапать народную деньгу» [1].

Для наиболее пластичного изображения в романе «Крестьяне» этого сельского ростовщика Бальзак использует богатейший экономический материал. Он прежде всего показывает, как буржуа, заняв усадьбы

[1] О. Бальзак, Собр. соч., т. 12, стр. 424—425.

помещиков, низвели владельцев мелких парцелл до положения «крепостных», «белых негров»: «Ригу прижимал своих должников, заставляя их, в полном смысле этого слова, обрабатывать ему барщину, на которую они шли, думая, что ничего не платят, ибо не вынимали денег из кармана»[1]. Бальзак с такой точностью изображает эти последствия парцелляции поместий, что Маркс ссылается на него в III томе «Капитала». Однако это изображение обладает у Бальзака такой действенностью потому, что является почвой, на которой вырастают особенности ростовщичества и скупости Ригу. Подобно королю Людовику XV, только без престола, этот дающий под залог земли ростовщик держал в руках всех крестьян, приобретших больше земли, чем позволяли их средства. Пользуясь этим, он превратил все окрестные семьи в своей сераль, и он «лишь отсрочками судебных исков расплачивался за обладание мимолетными сокровищами, поглощающими состояние стольких сладострастных стариков»[2].

Тем же способом обеспечивались необходимые работы в кухне и погребах этого «Лукулла, без его внешней пышности». Он заставил на себя работать крестьян. «Крестьянин мало ценит свой труд, особенно если за него обещают отсрочить платеж процентов... В действительности же они иногда выплачивали Ригу много более всей суммы долга».

Этой экономической основой, которую обрисовывает «Бальзак, вообще отличающийся глубоким пониманием реальных отношений»[3]. определяется не только своеобразие «великого скупца» Ригу, но также все его общественное положение в долине от Суланжа и на пять лье далее Куша... Пот ручьями стекался к Ригу, но он был окружен всеобщим уважением, в то время как на долю тех, что платили за выполненные работы, доставались ненависть и проклятия, обычные в устах бедных, когда речь идет о богатых.

Сам Бальзак со всей определенностью указывает в романе «Крестьяне», что именно это отношение и есть та главная причина, которая побудила его так подробно

---

[1] О. Бальзак, Собр. соч., т. 19, стр. 434.
[2] Там же.
[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 25, ч. I, стр. 46.

изобразить экономические связи во французской деревне.

Лишь благодаря такой точке зрения картины действительных экономических отношений органически вплетаются в художественную композицию романа, нигде не выпадая, не превращаясь в нечто обособленное, как часто бывает у Золя.

Весьма поучительно проследить за тем, как в ленинских статьях о Льве Толстом этот особый аспект — с точки зрения великой общественной борьбы — становится явственным, когда В. И. Ленин говорит о конкретном содержании художественных произведений Толстого.

В. И. Ленин, как ученый, дает нам представление об объективном характере русской революции. В одной из статей о Толстом он пишет: «Одна из главных отличительных черт нашей революции состоит в том, что это была *крестьянская* буржуазная революция в эпоху очень высокого развития капитализма во всем мире и сравнительно высокого в России. Это была буржуазная революция, ибо ее непосредственной задачей было свержение царского самодержавия, царской монархии и разрушение помещичьего землевладения, а не свержение господства буржуазии. В особенности крестьянство не сознавало этой последней задачи, не сознавало ее отличия от более близких и непосредственных задач борьбы. И это была крестьянская буржуазная революция, ибо объективные условия выдвинули на первую очередь вопрос об изменении коренных условий жизни крестьянства, о ломке старого средневекового землевладения, о «расчистке земли» для капитализма, объективные условия выдвинули на арену более или менее самостоятельного исторического действия крестьянские массы»[1].

В. И. Ленин говорит в своих статьях о том периоде русской истории, который лежит между двумя поворотными пунктами ее, между 1861 и 1905 годами. Именно на этот период падает главная деятельность Толстого.

Дело не только в том, что Толстой нарисовал картину революционного *брожения и движения с идейных позиций патриархального крестьянина*, гораздо важнее,

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 20, стр. 20.

какие именно существенные стороны и особенности объективного процесса изображает *художник*. Этот особый аспект проявляется в каждом слове, которым В. И. Ленин характеризует события действительности, отраженные Толстым.

Толстой был глубочайшим знатоком деревенской России, жизни помещиков и крестьян. Его сочинения, воспроизводящие эту жизнь, принадлежат к лучшим творениям мировой литературы. В своих последних произведениях Толстой «обрушился с страстной критикой на все современные государственные, церковные, общественные, экономические порядки, основанные на порабощении масс, на нищете их, *на разорении крестьян и мелких хозяев вообще, на насилии и лицемерии, которые сверху донизу пропитывают всю современную жизнь*»[1].

Произведения Толстого передают «*настроение примитивной* крестьянской демократии, в которой века крепостного права, чиновничьего произвола и грабежа, церковного иезуитизма, обмана и мошенничества *накопили горы злобы и ненависти*»[2].

Творчество его выражает мышление крестьянских масс в тот момент русской истории, когда средневековое землевладение, сохранившееся как пережиток, должно было быть уничтожено как можно скорее и решительнее.

Произведения Толстого отражают «весь *ужас патриархального крестьянина,* на которого стал надвигаться новый, невидимый, непонятный враг, идущий откуда-то из города или откуда-то из-за границы, разрушающий все «устои» деревенского быта, несущий с собою *невиданное разорение, нищету, голодную смерть, одичание, проституцию, сифилис* — все бедствия «эпохи первоначального накопления», обостренные во сто крат перенесением на русскую почву самоновейших приемов грабежа, выработанных господином Купоном»[3].

Противоречия в произведениях Толстого — это «отражение тех в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, *которые определяли психологию различных клас-*

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 20, стр. 40 (курсив мой. — *Г. К.*).

[2] Там же, стр. 20 (курсив мой. — *Г. К.*).

[3] Там же, стр. 21 (курсив мой. — *Г. К.*).

сов и различных слов русского общества...»[1] Идеи и произведения Толстого — это «зеркало слабости, недостатков нашего крестьянского восстания, отражение мягкотелости патриархальной деревни и заскорузлой трусливости «хозяйственного мужичка»... Толстой отразил накипевшую ненависть, созревшее стремление к лучшему, желание избавиться от прошлого, — и незрелость мечтательности, политической невоспитанности, революционной мягкотелости»[2].

Заметим, что в любом из этих отрывков говорится не только о том, что́ написано в произведениях Толстого и каков его метод изображения, но главным образом о том, какие стороны, явления действительности Толстой схватил, отразил, передал.

Недостаточно взять как предмет художественного изображения некое действительное общественное событие «вообще». Важная эстетическая задача искусства — раскрыть, что́ благоприятное или враждебное для человека содержится в этом событии, соотнести это событие с человеком, с субъектом, и изобразить многосторонне и наглядно результат этого сопоставления.

Мы уже говорили о том, какое большое значение имеет такая точка зрения для художественности отражения явлений природы и природных вещей. Здесь мы лишь подчеркнем еще раз, что и это «человеческое отношение» находится в зависимости от отдельного субъекта, от конкретного человека, с которым соотносится явление природы. Красивы ли буря или дождь? На вопрос, поставленный так абстрактно, ответить нельзя; необходим еще второй вопрос: для кого? Без ответа на этот вопрос произнести эстетическое суждение о явлении природы нельзя.

В «Усилиях» («Bemühungen») Иоганнеса Р. Бехера сказано: «Ибо каждая вещь — это человеческая вещь, человеком созданная, человеку на пользу, человеку во славу, и в множестве случаев более долговечная, чем человек... И в чем была бы красота природы, если бы человек сам не был природным существом, в котором, и только в нем одном, красота природы может приобрести образ. Так всякая хвала вещи, всякая ода,

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 20, стр. 22 (курсив мой. — *Г. К.*).

[2] Там же, т. 17, стр. 212.

воспевающая красоты природы, становится одой всемогуществу человека, бесконечным человеческим возможностям»[1].

Однако вернемся к проблеме художественного изображения объективных общественных явлений и процессов, особенно тех, в которых, например (не так, как в романе или драме), индивидуальное отражение человеческих отношений не дается непосредственно.

Автор научного труда определяет ленинскую партию рабочего класса как авангард рабочего класса, как организованный отряд рабочего класса, как высшую форму классовой пролетарской организации, как воплощение связи передового отряда с миллионными рабочими массами и т. д. Он определяет этим важнейшие объективные стороны действительного существования партии, ее роли и функций. Но писателю, поэту недостаточно перенести эти дефиниции в исполненные подъема стихи: так может получиться лишь рифмованная научная статья, но никак не произведение искусства. Чтобы *эстетически* представить роль и функцию партии, необходимо прежде всего вскрыть внутреннюю «связь с человеком» всех сторон партийной деятельности.

Когда Маяковский говорит:

Мозг класса,
дело класса,
сила класса,
слава класса —
вот что такое партия

— то этому предшествует поэтическое изложение отношения между отдельным человеком и коллективом:

Единица — вздор,
единица — ноль,
один —
даже если
очень важный —
не подымет
простое
пятивершковое бревно,
тем более
дом пятиэтажный.

[1] J. R. Becher, Das poetische Prinzip, Berlin, 1957, S. 89—90.

Партия —
это
миллионов плечи,
друг к другу
прижатые туго.
Партией
стройки
в небо взмечем,
держа
и вздымая друг друга...

Бертольт Брехт подобным же образом славит объективную мощь партийного коллектива — именно как диалектическую связь между людьми, вставшими во главе класса в силу своей организованности и сознательности.

Мы — это она
И ты, и я, и мы все, и каждый из нас.
Она в твоем облике, товарищ,
Ее мысли в твоей голове.
Ее дом везде, где бы я ни жил,
И где бы ни напали на тебя,
Она встанет на твою защиту *.

Такова ленинская партия. В одном из стихотворений о партии Иоганнеса Р. Бехера говорится:

Ты — это мы, всех наших воль слиянье,
Твоим примером каждый окрылен,
Мечта о мире — для тебя деянье,
Под ветром века шелк твоих знамен *.

Этот образ великой гуманистической миссии коммунистической партии также составляет в стихотворении, откуда он нами взят, собственно поэтическую субстанцию всего произведения или по меньшей мере неотъемлемую составную часть его поэтической субстанции. Эрих Вайнерт воспевает партию в символизирующем ее образе красного знамени. «Песня о Красном знамени» — это гимн героизму, уверенности в победе, готовности к жертвам, воплощением которых всегда была революционная партия:

Вплетал он свои огневые проклятья
В марш и в песню рабочих бригад,
Над телами замученных братьев
Он склонялся у баррикад.

И поднимался снова,
Смелых скликая окрест,
Полн возмущения святого,
Пламенный Манифест!

Он звал нас к восстанию, к единству
и силе,
Он крепчал средь лишений и мук,
И в сраженьях его проносили
Миллионы рабочих рук.

Бури его подминали,
Рвал его огненный вихрь,
Но лоскуты поднимали
Те, кто остались в живых[1].

Еще один пример — вспомним «Песнь о партии» Луиса Фюрнберга; вся поэзия этого стихотворения со стороны содержания основана на «отношении к человеку», заключающемуся в объективном общественном величии «Партии рабочего класса».

Она дала нам все своей рукою:
И солнца свет, и радость наших дней.
Там, где она — там жизнь течет рекою,
И тем, кто мы, — мы стали только с ней.
Она нас не покинула в ненастье,
Согрела всех своею теплотой.
Она, как мать, стоит на страже счастья
Народных масс, за ней идущих в бой *.

Все эти лирические произведения дают нам образ партии в сравнительно высокой отвлеченности, не в связи с конкретными, отдельными, индивидуальными коммунистами, как это бывает в драме, в эпическом сочинении или в жанровой картине. Связь с конкретным субъектом, необходимую, как мы в дальнейшем покажем, и для реалистического изображения в лирике, осуществляет собой сам поэт в качестве «лирического образа».

Однако поэтическая «абстракция» в лирике также имеет специфически *эстетическую природу*: абстракция эта обобщает совершенно определенную сторону общественных отношений. Но она не становится вследствие

---

[1] Э. Вайнерт, Избранное, М., 1955, стр. 155.

этого — о чем также будет сказано ниже — *философским* абстрагированием «сущности» общественного явления.

Он подумал: человеческое достоинство,
И сказал: коммунист.

В этой яркой и точной поэтической формулировке Луиса Фюрнберга содержится очень многое из того, что превращает изображение общественного явления в поэтический эстетический образ. Речь при этом идет отнюдь не о растворении или распылении классового, социально-исторически чрезвычайно точно определенного явления в чем-то «общечеловеческом». Сущность поэзии состоит вовсе не в том, что она превращает в аморфную кашицу то, что в жизни имеет точную твердую определенность.

Совершенно ясно, что необходимость представить общественное явление в указанном выше специфическом аспекте выдвигает множество разнообразнейших проблем, вплоть до выбора слов, если речь идет о литературе. При рассмотрении научной и практической роли В. И. Ленина можно думать о его величии и историческом месте, о том, каким замечательным творческим продолжателем идей и учения Маркса и Энгельса он был. Можно преклоняться перед ним, как перед создателем и вождем партии нового типа, выдающимся стратегом революции, чье влияние сыграло огромнейшую роль в рождении новой исторической эпохи, преклоняться перед его гением и т. д. Искусство также пытается изобразить В. И. Ленина во всех этих аспектах: как ученого, как создателя и вождя партии нового типа, как стратега революции, руководителя первого государства пролетарской диктатуры, как военного стратега. Поэма Маяковского «Владимир Ильич Ленин» не только дает нам замечательный портрет В. И. Ленина, но также показывает стремление поэта найти то пересечение всех этих линий, где они, сходясь, дают возможность создать художественный образ вождя.

Маяковский первоначально исследует слова, достойные и пригодные для того, чтобы прославить Владимира Ильича, — «эпоха», «эра», «пророк», «гений», «сверхличный», «царственное явление», но все они представляются Маяковскому неподходящими, для того чтобы воспеть В. И. Ленина. Почему?

...я тревожусь,
не закрыли чтоб
настоящий,
мудрый,
человечий,
ленинский
огромный лоб.

Это не только стихийный протест Маяковского против культа личности, это также творческое напряжение сил в борьбе за то, чтобы открыть и изобразить поэтически содержание подлинного образа Владимира Ильича. «Человечнейший человек» — вот истина, вот источник, питающий всю поэтичность образа Ленина у Маяковского. Это та точка, в которой сходятся все линии художественного изображения отдельных сторон жизни и деятельности Владимира Ильича Ленина. Поэт воспевает

самого земного
изо всех
прошедших
по земле людей.
Он земной,
но не из тех,
кто глазом
упирается
в свое корыто.
Землю
всю
охватывая разом,
видел
то,
что временем закрыто.
Он, как вы
и я,
совсем такой же,
только,
может быть,
у самых глаз
мысли
больше нашего
морщинят кожей,
да насмешливей
и тверже губы,
чем у нас.

Не сатрапья твердость,
триумфаторской коляской
мнущая
тебя,
подергивая вожжи.
Он
к товарищу
милел
людскою лаской.
Он
к врагу
вставал
железа тверже.
Знал он
слабости,
знакомые у нас,
как и мы,
перемогал болезни.
Скажем,
мне бильярд —
отращиваю глаз,
шахматы ему —
они вождям
полезней.
И от шахмат
перейдя
к врагу натурой,
в люди
выведя
вчерашних пешек строй,
становил
рабочей — человечьей диктатурой
над тюремной
капиталовой турой.

Поэт в силах органически связать все эти явления, лишь найдя в «человечности» именно то средоточие, с которым соотносятся все стороны его «объекта» — личные и всемирно-исторические. Нет разрыва между величественным и малым, героическим и интимным. Поэт может в самом малом увидеть великое, в шахматной игре — мировую историю. Всеобъемлющее понятие «человечность», живущее и дышащее во всех общественных и

личных сторонах «объекта», есть тот исходный пункт, благодаря которому возможно изображение во всей полноте и пластичности — не как конгломерат различных явлений, а как единство органическое и гармоническое.

Мысль Гёте о том, что нам ничего не может быть известно о мирах, не имеющих отношения к человеку, и нам не нужно никакого искусства, которое не было бы слепком этого отношения, находит себе завершающее, диалектико-материалистическое подтверждение в марксистско-ленинской эстетической теории.

Однако предпосылкой, необходимой для того, чтобы эти специфические стороны объективного фундамента эстетической сущности искусства приобрели действенность, является при любых общественных условиях *гуманистическая* идеология.

«ПАРИЖСКИЕ ТАЙНЫ» СЮ, ИЛИ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ НЕОБХОДИМОСТЬ ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ ИДЕОЛОГИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

В феврале 1843 года Фридрих Энгельс опубликовал в «The New Moral World» статью «Движение на континенте», свидетельствующую о том, что автор переходит на материалистические позиции. Оно начинается так:

«Хорошо известный роман Эжена Сю «Парижские тайны» произвел сильное впечатление на общественное мнение, особенно в Германии; яркие краски, в которых книга рисует нищету и деморализацию, выпадающие на долю «низших сословий» в больших городах, не могли не направить общественное внимание на положение неимущих вообще. Немцы начинают открывать, как говорит «Allgemeine Zeitung»—этот германский «Times»[1], — что характер романа за последнее десятилетие претерпел полную революцию, что место королей и принцев, которые прежде являлись героями подобных произведений, в настоящее время начинает занимать бедняк, презираемый класс, чья жизнь и судьба, радости и страдания составляют содержание романов; они нахо-

[1] «The Times» («Времена») — крупнейшая английская ежедневная газета консервативного направления; основана в Лондоне в 1785 году. — *Прим. ред.*

дят, наконец, что это новое направление среди писателей, к которому принадлежат Жорж Санд, Эжен Сю и Боз[1], является, несомненно, знамением времени»[2].

Как известно, Маркс и Энгельс недолго ценили так высоко роман Сю. Уже через полгода они дали в первом своем совместном труде уничтожающую критику этого романа, восторженно расхваленного младогегельянцами. Эта критика принадлежит Марксу. Но, конечно, она отражает в равной мере и взгляды Фридриха Энгельса.

Здесь излагается одна из чрезвычайно важных эстетических идей Маркса и Энгельса — мысль о том, что, если писатель и изображает в литературном произведении «социальные казусы» вообще или вообще делает предметом своего искусства «презираемые классы», то этого еще недостаточно.

Хотя в «Святом семействе» учение о всемирно-исторической роли революционного пролетариата представлено в уже почти законченном виде, все же критика романа Сю основывается не на упреке писателю в том, что он изображает не пролетариат, а «бедноту». Дело также не в том, что Маркс и Энгельс попросту отвергли буржуазные взгляды Эжена Сю: ведь Чарлз Диккенс и многие другие критические реалисты того времени, которых они всегда очень высоко ценили, тоже никогда не переступали границ буржуазного мировоззрения.

В критике «Парижских тайн» с идеологической и эстетической точки зрения речь у Маркса идет о специфической стороне, специфической форме буржуазной идеологии, влияющей на литературу. Эта основная исходная позиция открывается уже в вводных фразах «Святого семейства»: «*У реального гуманизма* нет в Германии более опасного врага, чем *спиритуализм*, или *спекулятивный идеализм*, который на место *действительного индивидуального человека* ставит *«самосознание»*, или *«дух»*, и вместе с евангелистом учит: «Дух животворящ, плоть же немощна»[3].

Маркс и Энгельс со всей силой обрушиваются на младогегельянцев, объединившихся вокруг Бруно

[1] Ч. Диккенс. — *Прим. ред.*
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 542.
[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 7.

Бауэра и его «Allgemeine Literatur-Zeitung» (выходила с декабря 1833 года по октябрь 1844 года), где Шелига (псевдоним Франца Циклина фон Циклинского) напечатал восторженную рецензию на роман Сю. Речь идет, однако, не только об оценке, даваемой роману младогегельянцами, но и о самом романе, в котором Маркс нашел много черт, родственных младогегельянской «критической критике».

Маркс в первую очередь критикует антигуманистическую сущность младогегельянской идеологии, указывая на ее вредоносные последствия для художественного творчества. Эта критика является поэтому составной частью исследования проблемы «реального гуманизма», *социалистического* гуманизма, впервые изложенной печатно, после того как она была детально обоснована в неизданных «Экономически-философских рукописях».

Эти проблемы разрабатываются не только в споре с младогегельянством и философией самого Гегеля. Позднее Энгельс писал: «Надо было заменить культ абстрактного человека, это ядро новой религии Фейербаха, наукой о действительных людях и их историческом развитии. Это дальнейшее развитие фейербаховской точки зрения, выходящее за пределы философии Фейербаха, начато было в 1845 г. Марксом в книге «Святое семейство»[1].

Возвратимся к Марксовой критике романа Эжена Сю. Маркс рассматривает «критическое превращение мясника в собаку, или Резака». Бывший мясник получил прозвище «Резака» на каторге, после того как этот силач и примитивный по натуре человек стал вследствие различных перипетий убийцей. Сю вначале изображает его жестоким и не стесняющимся в выборе средств человеком, но отважным малым, сохраняющим в то же время известное добродушие. Рудольф, князь Герольштейнский, изрядно его отколотив, внушает Резаке почтение к своей особе. Затем он говорит ему: «У тебя имеются еще сердце и честь», и с этого момента начинается критическое совершенствование Резаки. Он выступает в роли сиделки при больном Рудольфе и становится «благопристойным, моральным существом». Он испытывает к Рудольфу «такую же привязанность, ка-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 21, стр. 299.

кую бульдог испытывает к своему господину». С этого времени все его добродетели — это добродетели собаки, готовой жертвовать собой ради хозяина. Он полностью лишается самостоятельности, индивидуальности.

На следующей стадии критического совершенствования Сю посылает его, через посредство Рудольфа, в Африку, дабы «явить неверящему миру живой и спасительный пример покаяния». С этого времени «он должен демонстрировать не свою собственную человеческую природу, а христианскую догму»[1].

Маркс показывает, что это уничтожение человеческих связей и отношений в романе Сю, превращение человека в персонификацию догмы, является тягчайшим пороком с художественной точки зрения. Подобно тому как плохие живописцы вкладывают в губы написанных ими людей ленты, из надписей на которых можно узнать, что изображает картина, «так и Эжен Сю вкладывает в уста *«бульдога»*-Резаки записочку, которую тот все время торжественно повторяет: «Два слова — у тебя есть сердце и честь — сделали меня *человеком»*. До последнего издыхания Резака будет искать мотивы своих действий не в своей человеческой индивидуальности, а в этой записочке»[2].

В чем же доказательство его морального усовершенствования? Сю, бессильный как романист дать такое доказательство в развитии самого содержания, заставляет Резаку непрестанно «размышлять о своем собственном превосходстве и о дурных качествах других индивидуумов»[3].

В лице Риголетты-Горлицы, пишет Маркс, Эжен Сю хотел изобразить «приветливый, человечный характер парижской гризетки. Но опять-таки из благоговения перед буржуазией и в силу характерной для него страсти к преувеличениям, он должен был *морально* идеализировать гризетку. Он должен был сгладить острые углы ее жизненного положения и характера, а именно: ее пренебрежительное отношение к официальной форме брака, ее наивную связь со студентом или рабочим. Именно в рамках этой связи она образует истинно

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч.. т. 2, стр. 182.
[2] Там же, стр. 181.
[3] Там же.

человеческий контраст по отношению к лицемерной, черствой и себялюбивой супруге буржуа и ко всему кругу буржуазии, т. е. ко всему официальному обществу»[1].

Маркс подробно анализирует образ Флёр де Мари (Маргаритки). В этом анализе с особенной ясностью обнаруживается антиэстетический характер превращения человеческих отношений в нечеловеческие и подмена подлинного человека литературной персонификацией догм.

Флёр де Мари живет среди преступников в качестве проститутки. «При всей унизительности своего положения она сохраняет человеческое благородство души, человеческую непринужденность и человеческую красоту. Эти качества импонируют ее окружению...»[2] Притом Флёр де Мари «обнаруживает жизненную бодрость, энергию, веселость, гибкость характера — такие качества, которые одни только в состоянии объяснить ее человеческое развитие в условиях ее *бесчеловечного* положения». Это не беззащитная овечка, но «девушка, умеющая защищать свои права и способная выдержать борьбу»[3].

«*Добро* и *зло* в понимании Марии (покамест еще! — *Г. К.*) — не *моральные абстракции* добра и зла. Она *добра* потому, что... *человечна* по отношению к бесчеловечному окружению». Но «ее положение — *недоброе*, потому что оно... не есть проявление ее человеческих склонностей, не есть осуществление ее человеческих желаний, потому что оно мучительно и безрадостно. Мерилом ее жизненного положения ей служит не *идеал добра*, а ее *собственная индивидуальность, природа ее существа*»[4].

«На лоне *природы*, где падают цепи буржуазной жизни, где Флёр де Мари свободно может проявлять свою собственную натуру, она обнаруживает поэтому такую бьющую ключом радость жизни, такое богатство ощущений, такой человеческий восторг перед красотами природы, которые доказывают, что ее положение в обществе затронуло только поверхность ее существа... Она погружается в печаль только потому, что «забыла о *на-*

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2 стр. 83.
[2] Там же, стр. 185—186.
[3] Там же, стр. 186.
[4] Там же, стр. 187.

стоящем»[1], то есть именно об этом своем общественном положении.

«До сих пор мы наблюдали Флёр де Мари в ее первоначальном, некритическом образе. Эжен Сю поднялся здесь над горизонтом своего ограниченного мировоззрения. Он нанес удар предрассудкам буржуазии. А теперь он передаст Флёр де Мари в руки героя Рудольфа, чтобы загладить свою дерзость, чтобы снискать одобрение всех стариков и старух, всей парижской полиции, ходячей религии и «критической критики»[2].

После того как Эжен Сю отдает девушку князю Рудольфу, а этот передает ее пресмыкающемуся перед ним попу, все человеческие качества и отношения Мари начинают превращаться в нечеловеческие качества и отношения. Сю забывает, как весело и простодушно она радовалась красотам природы, и превращает это наивное восхищение природой в религиозный восторг. «*Природа* для нее уже до такой степени принижена, что воспринимается ею, как богоугодная, *христианизированная* природа, как *творение*. Прозрачный воздушный океан развенчан и превращен в тусклый символ неподвижной *вечности*». В свое новом положении «Мари не должна видеть в снисхождении, оказываемом ей, естественное, само собой разумеющееся отношение родственного человеческого существа к ней, такому же человеческому существу, а должна усмотреть в этом какое-то мистическое, сверхъестественное, сверхчеловеческое милосердие и снисхождение, в *человеческом снисхождении* должна видеть *божественное милосердие*. Она должна превратить все человеческие и естественные отношения в потусторонние *отношения к богу*»[3]. «С этого момента Мария становится *рабой сознания своей греховности*... Ее человеческая любовь должна превратиться в религиозную любовь, стремление к счастью в стремление к вечному блаженству, мирское удовлетворение в святую надежду, общение с людьми в общение с богом»[4]. «Она уже охвачена религиозным лицемерием, которое отнимает у *другого человека* то, чем я ему обязан, чтобы передать это богу, и которое вообще

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 187, 188.
[2] Там же, стр. 188.
[3] Там же, стр. 190.
[4] Там же, стр. 192.

рассматривает все человеческое в человеке как чуждое ему, а все нечеловеческое в нем — как его *подлинную* собственность»[1].

Мари идет в монастырь, где благодаря проискам Рудольфа становится даже игуменьей. Маркс высмеивает это превращение, вспоминая «Кроткие ксении» Гёте[2]:

Тот лишь к монастырской двери
Пусть идет, кто в должной мере
Нагрузил себя грехом,
Чтобы ночью он и днем
Мог всечасно наслаждаться —
Покаянью предаваться.

Покаяние становится содержанием всей жизни Мари де Флёр. Маркс определяет антиэстетическую и антигуманистическую «тайну» ее преобразования: «Если прежде она в самой злополучной обстановке сумела развить в себе черты привлекательной человеческой индивидуальности и при внешнем крайнем унижении сознавала *свою человеческую* сущность как *свою истинную сущность*, то теперь эта грязь современного общества, задевшая ее снаружи, становится в ее глазах ее внутреннейшей сущностью, а постоянное ипохондрическое самобичевание по этому поводу делается ее обязанностью, предначертанной самим богом жизненной задачей, самоцелью ее существования»[3]. Все же она находит себе «освобождение» и «утешение» — и это смерть. «Рудольф сначала превратил Флёр де Мари в кающуюся грешницу, затем кающуюся грешницу в монахиню и, наконец, монахиню в труп»[4].

Мы говорим лишь о некоторых из тех персонажей романа Сю, которые анализирует Маркс. При этом Маркс рисует весьма выразительную картину художественных противоречий, в которых неизбежно должен был запутаться романист Сю, пытаясь воплотить свою неясную идею. Насилие над эстетическими закономерностями, в данном случае явившееся следствием буржуазных взглядов Эжена Сю, не остается безнаказанным.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2. стр. 191.
[2] Там же, стр. 193.
[3] Там же, стр. 192.
[4] Там же, стр. 193.

Сю превращает *«действительных людей в абстрактные точки зрения»*. Рудольф — наставник Мурфа — воплощение добра; его второй учитель Полидори — воплощение зла. Превращая людей в абстрактные «точки зрения», Сю может быть лишь поставщиком дешевого литературно-конфекционного товара. «Добрый» Мурф должен быть изображен не слишком «ученым», не «особенно выдающимся в интеллектуальном отношении». Но зато он *честен*, *прост*, *односложен* в своих речах, величественно третирует зло короткими аттестациями вроде: *позорно*, *подло* и испытывает чувство ужаса перед *низким*. Если употребить гегелевское выражение, о нем можно сказать, что он честно переводит мелодию добра и истины в равенство тонов, т. е. в *одну ноту*.

Напротив, *Полидори* — чудо ума, знаний и образования, но при этом человек «опаснейшей безнравственности» и преисполненный *«самого ужасного скептицизма»* [1].

Не лучше исполнен романистом образ главного героя, немецкого «высочества» — графа Рудольфа Герольштейнского. Нет поэтому смысла говорить о нем подробнее.

Маркс защищает Сю от похвал младогегельянской клики, желающей видеть разоблачение «тайн» также в изображениях среды, например «тайны побуждений ко злу» — в преступной среде. Маркс возражает Шелиге: все это пустяки. «В притонах преступников и в их языке отражается характер преступника, они составляют неотъемлемую часть его повседневного бытия, их изображение необходимо входит в изображение преступника точно так же, как изображение petite maison (домика для тайных свиданий. — *Ред.*) необходимо входит в изображение femme galante (женщины легких нравов. — *Ред.*)» [2] Но Сю использует картины среды не для реалистической характеристики, он рассчитывает возбудить «боязливое любопытство» читателя. Все эти жанровые фигуры служат лишь стаффажем в пейзаже мира простонародья, особенно привлекательном для Рудольфа, когда он, переодеваясь, проникает в него.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 220.
[2] Там же, стр. 62.

В романе Эжена Сю действуют не реальные люди, а вступающие в столкновение персонифицированные принципы, поэтому автор не может мотивировать поступки персонажей с достаточной жизненностью и разумным пониманием. Мы уже писали о том, что Резака находит мотивы своих поступков не в своей человеческой индивидуальности, а всего лишь в «записке, вложенной в рот», и о том, что критическое преображение Флёр де Мари совершается в абсолютном противоречии с первоначальным изображением ее характера, говорили мы также, что Сю вообще старается рассудочными доводами утвердить то, что не в силах передать художественными средствами. Поведение графини Сары Мак-Грегор, целиком и полностью определяемое чисто рассудочным, лишенным живой плоти эгоизмом, находит для своих поступков мотивировку в непреклонном намерении выйти замуж за «коронованную особу». Убеждение, что ее ждет такая завидная участь, вселила в нее старая нянька, — и вот графиня пускается в путешествия, чтобы найти себе царственного мужа; она очутилась в постели Рудольфа, потому что в конце концов «обнаруживает такую непоследовательность, что принимает мелкого немецкого «светлейшего князя» за «коронованную особу»[1]. Маркиза Клеманс д'Арвиль — по сходной причине — становится в лучшем случае несчастной женщиной, которую Рудольфу удалось научить «играть глупую комедию с несчастными существами»[2].

Таким же образом отношения князя Рудольфа к другим людям либо вызываются действием неподвижной абстрактной идеи, либо узколичными, случайными мотивами. Маркс детально показывает, что основная черта характера Рудольфа — это *лицемерие*, с которым «он ухитряется изображать перед самим собой и перед другими *вспышки своих дурных страстей*, как *вспышки гнева против страстей дурных людей*»[3].

Нечаянно Эжен Сю создал персонаж, оказавшийся противоположностью тому, что хотел выразить автор. «Добрый» Рудольф! — восклицает Маркс. — Лихорадочный пыл его мстительности, его жажда крови, его спо-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 73.
[2] Там же, стр. 213.
[3] Там же, стр. 224.

койное и продуманное бешенство, его лицемерие, казуистически прикрашивающее всякое злонамеренное движение его души, — все это как раз те *дурные* страсти, в наказание за которые он другим выкалывает глаза. Только счастливые случайности, деньги и ранг избавляют этого *«доброго»* от *каторги»* [1].

Восторженно принятые неогегельянцами «Парижские тайны» были социальной критикой «эстетически успокоенной и *просветвленной»* в некоем «художественном образе»[2]. Маркс исчерпывающе раскрыл классовый характер, классовую ограниченность Эжена Сю «как представителя молодой благочестивой буржуазии Франции»[3]. Он бичевал его прислужничество перед буржуазией, ханжество «кроткой морали» и «кроткого поведения». Жестоко высмеял Маркс буржуазно-социалистические тенденции, посредством которых в романе улучшается мир. «Чудесное средство, при помощи которого Рудольф осуществляет все свои спасительные деяния, чудесные исцеления, заключается не в его красивых словах, а в его *наличных деньгах.* Таковы моралисты, говорит Фурье. Нужно быть миллионером, чтобы иметь возможность подражать их героям»[4]. Его светлость Рудольф — благотворитель и мот, наподобие багдадского калифа из «Тысячи и одной ночи». Но он может вести такую жизнь, лишь высасывая, как вампир, до последней капли все соки из своего маленького немецкого княжества. И это «небольшое» противоречие — не единственное в романе.

Рудольф пускается во всякого рода рассуждения об эмансипации женщин. Маркс указывает, что романист здесь излагает жалкие обрывки мыслей из сочинений социалистов-утопистов. Рудольф учреждает «банк для бедных». Маркс со всей точностью говорит, что этот общественный институт может уделить «честному» безработному лишь одну четверть необходимых для жизни средств и отличается от «массовидных сберегательных касс тем, что рабочий теряет свои проценты, а банк — свой капитал»[5]. Рудольф устраивает образцовое хозяй-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 227.
[2] Там же, стр. 178.
[3] Там же, стр. 220.
[4] Там же, стр. 219.
[5] Там же, стр. 217.

ство, опыт которого, получив всеобщее распространение, приведет к неимоверному подъему французского земледелия. Тайна этого хозяйства заключается в том, что каждый рабочий работает вдвое больше прежнего и ест в шесть раз больше, чем средний французский батрак-поденщик. Маркс убедительно показывает, что первое условие попросту невозможно, а второе условие привело бы к тому, что одно только земледельческое население Франции поглощало бы продуктов питания вчетверо больше, чем производит.

Маркс указывает, что Сю из «вежливости» к французской буржуазии допускает *анахронизм*, влагая в уста рабочего Мореля после 1830 года «ходячую фразу бюргеров времен Людовика XIV — «Ах, если бы король это знал!» в модифицированной форме: «Ах, если бы богатый это знал!» По крайней мере в Англии и во Франции это *наивное* отношение между богатыми и бедными перестало существовать» [1].

Однако причина эстетической немощи Сю заключается не только в этой стороне его мировоззрения, и Маркс исследует основную сущность той разновидности буржуазной идеологии, которую в своих «Парижских тайнах» Эжен Сю возвысил до «эстетически успокоенной и просветленной» ступени. Маркс показывает, что «критика восседает на троне в свойственном *абстракции* одиночестве, что даже тогда, когда она как будто занимается каким-нибудь *предметом*, она на деле не выходит из состояния беспредметного одиночества и не вступает в истинно *общественное* отношение к тому или иному *действительному предмету*, потому что *ее предмет* есть только предмет *ее воображения*, только воображаемый предмет» [2].

Маркс доказывает, что «беспредметное одиночество» «критического» мышления приводит к распаду всех человеческих связей, к антигуманизму.

«*Внемировая* критика не есть *проявление деятельности*, присущей *действительному*, т. е. живущему в *современном* обществе *человеческому субъекту*, принимающему участие в страданиях и радостях этого общества. *Действительный* индивидуум есть только *акциден-*

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 61.
[2] Там же, стр. 175.

ция, земной сосуд критической критики, в котором последняя являет себя как *вечная субстанция.* Не критика, осуществляемая человеческим индивидуумом, а *нечеловеческий индивидуум критики* есть субъект»[1].

Художник, пишущий по этому рецепту, закономерно обречен на эстетическую неудачу, ибо, отстаивая подобную идеологию, неминуемо входит в противоречие с объективными основами эстетической сущности литературы и искусства.

Уже в «Святом семействе» Маркс и Энгельс указывали на прямую противоположность этой идеологии и идеологии коммунистических рабочих. Английские и французские рабочие создали ассоциации, в которых предметом обмена мнениями служат не только их непосредственные потребности как *рабочих*, но также их потребности как людей. Критическая критика поучает рабочих, что они упразднят действительный капитал, если преодолеют в мысли категорию капитала, что они *действительно* изменят себя самих, если изменят в своем сознании свое *«абстрактное я»* и пренебрегут каким бы то ни было действительным изменением своего действительного бытия, изменением действительных условий своего бытия. Но коммунистические рабочие — например те, что работают в мастерских Манчестера и Лиона, — не верят, что они могли бы посредством *«чистого мышления»* и рассуждений избавиться от господства капиталистов и от своего собственного практического унижения. «Они очень болезненно ощущают *различие* между *бытием* и *мышлением,* между *сознанием* и *жизнью.* Они знают, что собственность, капитал, деньги, наемный труд и тому подобное представляют собой далеко не призраки воображения, а весьма практические, весьма конкретные продукты самоотчуждения рабочих и что поэтому они должны быть упразднены тоже практическим и конкретным образом для того, чтобы человек мог стать человеком не только в *мышлении,* в *сознании,* но и в массовом *бытии,* в жизни»[2].

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 177.
[2] Там же, стр. 58.

ИСКУССТВО
КАК ОТРАЖЕНИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ
В ИХ «КОНКРЕТНОЙ ПОЛНОТЕ»

Отражать важнейшие во всяком классовом обществе социальные явления: деньги, «денежный товар» — могут и наука, и искусство. Чем же различаются свойственные им средства отображения и чем это различие обусловлено?

Маркс формулирует в «Капитале» экономический закон, определяющий первостепенное место, принадлежащее деньгам в обществе, основанном на товарном производстве: «Товар, который функционирует в качестве меры стоимости, а поэтому также, непосредственно или через своих заместителей, и в качестве средства обращения, есть деньги. Поэтому золото (или серебро) — деньги. Золото функционирует как деньги, с одной стороны, в тех случаях, когда оно должно выступать в своей золотой (или серебряной) телесности, как денежный товар, т. е. там, где оно выступает не чисто идеально, — как в функции меры стоимости, — и не как нечто, способное быть замещенным своими представителями — как в функции средства обращения. С другой стороны, золото (или серебро) функционирует как деньги в тех случаях, когда его функция — независимо от того, выполняет ли оно эту функцию само, своей собственной персоной, или через своих заместителей, — закрепляет за ним роль единственного образа стоимости, или единственного адекватного бытия меновой стоимости, в противовес всем другим товарам, которые выступают только как потребительные стоимости»[1].

Далее Маркс изображает объективное общественное действие этого экономического закона, в силу которого золото (как деньги) становится эквивалентом всех других товаров: «Так как по внешности денег нельзя узнать, что́ именно превратилось в них, то в деньги превращается все: как товары, так и не товары. Все делается предметом купли-продажи. Обращение становится колоссальной общественной ретортой, в которую все втягивается для того, чтобы выйти оттуда в виде денежного кристалла... Подобно тому как в деньгах сти-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 140.

раются все качественные различия товаров, они, в свою очередь, как радикальный уравнитель, стирают всяческие различия. Но деньги — сами товар, внешняя вещь, которая может стать частной собственностью всякого человека. Общественная сила становится таким образом частной силой частного лица»[1].

Экономические работы Маркса (начиная с 1844 года и до «Капитала» включительно) дают нам редкостную возможность проследить за движением первоначальной мысли к ее окончательной научной формулировке. И мы видим, что в процессе исследования проблемы денег Маркс переработал обширный художественно-литературный материал. На этом классическом примере можно изучить различие между научным и художественным познанием и обнаружить существенные причины, лежащие в основе различения.

Впервые Маркс высказался относительно указанной проблемы в «Экономическо-философских рукописях». Он цитирует из «Фауста» Гёте:

Тьфу, пропасть! Руки, ноги, голова
И зад — твои ведь, без сомненья?
А чем же меньше все мои права
На то, что служит мне предметом
наслажденья?
Когда куплю я шесть коней лихих,
То все их силы — не мои ли?
Я мчусь, как будто б ног таких
Две дюжины даны мне были!

Маркс комментирует: «То, что существует для меня благодаря *деньгам,* то, что я могу оплатить, т. е. то, что могут купить деньги, это — *я сам,* владелец денег. Сколь велика сила денег, столь велика и моя сила. Свойства денег суть мои — их владельца — свойства и сущностные силы. Поэтому то, что я *есмь* и что я *в состоянии* сделать, определяется отнюдь не моей индивидуальностью»[2].

Уже здесь видно, что у Гёте могущество денег представлено не с общественно-объективной стороны, но в отношении к человеку. Маркс «видит» за строками

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 142—143.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 618.

драматической поэмы Гёте нечто большее, чем то, что могло быть выражено непосредственным сравнением. Хромому, по своим индивидуальным свойствам, человеку деньги дают 24 быстрые ноги. Пусть обладатель денег уродлив; в определенных общественных условиях деньги дают ему возможность купить себе красивейшую женщину. Значит, он не уродлив, если деньги уничтожили действие уродства, его отталкивающую силу. Пусть обладатель денег — плохой, бесчестный, бессовестный, бездушный человек; но деньги в чести, а с ними воздаются почести и их обладателю, и он это знает. «И разве я, который с помощью денег способен получить *все*, чего жаждет человеческое сердце, разве я не обладаю всеми человеческими способностями? Итак, разве мои деньги не превращают всякую мою немощь в ее прямую противоположность?»[1] В этом Маркс видит содержание и смысл художественно выраженной мысли, изложенной в цитированных стихах из «Фауста».

Он цитирует также «Тимона Афинского» Шекспира (акт IV, сцена третья)[2]:

...Золото? Металл
Сверкающий, красивый, драгоценный?
Нет, боги! Нет, я искренно молил...
Тут золота довольно для того,
Чтоб сделать все чернейшее — белейшим,
Все гнусное — прекрасным, всякий грех —
Правдивостью, все низкое — высоким,
Трусливого — отважным храбрецом,
А старика — и молодым и свежим!
...Это
От алтарей отгонит ваших слуг,
Из-под голов больных подушки вырвет.
Да, этот плут сверкающий начнет
И связывать и расторгать обеты,
Благословлять проклятое, людей
Ниц повергать пред застарелой язвой,
Разбойников почетом окружать,
Отличьями, коленопреклоненьем,
Сажая их высоко, на скамьи

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 618.

[2] Там же, стр. 617—618.

Сенаторов; вдове, давно отжившей.
Даст женихов; раздушит, расцветит,
Как майский день, ту жертву язв поганых,
Которую и самый госпиталь
Из стен своих прочь гонит с отвращеньем! —
Ступай назад, проклятая земля,
Наложница всесветная, причина
Вражды и войн народа...

И затем дальше:

О милый мой цареубийца! Ты,
Орудие любезное раздора
Отцов с детьми; ты, осквернитель светлый
Чистейших лож супружеских; ты, Марс,
Отважнейший; ты, вечно юный, свежий
И взысканный любовию жених,
Чей яркий блеск с колен Дианы гонит
Священный снег; ты, *видимый нам бог*.
Сближающий *несродные предметы,*
Велящий им лобзаться, говорящий
Для целей всех на каждом языке;
Ты, оселок сердец, — представь, что люди,
Твои рабы, вдруг взбунтовались все,
И силою своею между ними
Кровавые раздоры посели,
Чтоб сделались царями мира звери.

Маркс видит в этих стихах превосходное художественное изображение денег, и его собственный анализ очень близок к тексту Шекспира.

Остановимся вкратце на том, как трактует и поэтически воспроизводит Шекспир свой предмет.

Деньги становятся предметом творческого мышления поэта не в своем простом чувственном существовании и видимой форме, хотя он и говорит также и об их «внешней телесности», о золоте как товаре, о металле «сверкающем, красивом, драгоценном».

Поэт проникает в социальную сущность изображаемого явления и отражает его как *общественное* явление. Но при этом он никогда не рассматривает многообразные социальные отношения и связи, овеществленные в золоте, в их экономической, правовой, политической и тому подобной объективности, а всегда, *во всех*

случаях — в отношении к человеку, к человеку, как субъекту. В поэтическом изображении именно здесь, в этой точке, соединяются все общественные свойства золота. Это означает также, что Шекспир вскрывает в золоте, например, не только скрытые в нем политико-экономические факты, не только то, что оно (опять же в определенных исторических условиях) превращает общественную силу в силу отдельного, частного человека. Нет, он открывает в золоте подлинную универсальность сущностей — извращение и смещение всех человеческих свойств и качеств, превращение каждой из этих сущностных сил в ее противоположность.

Многосторонность и многообразие человеческих, или, вернее, *нечеловеческих связей,* кристаллизирующихся в золоте, оживает в конкретных образах Шекспира. Не золото служит человеку, человек становится рабом золота. Шекспир видит в этом воплощение всей бесчеловечности целой исторической эпохи.

Ты, оселок сердец, — представь, что люди,
Твои рабы, вдруг взбунтовались все,
И силою своею между ними
Кровавые раздоры посели,
Чтоб сделались царями мира звери.

Власть золота делает бесчеловечными и безнравственными государственные установления: она окружает воров почетом, сажает их на высшие должности, возводит их в ранг сенаторов; сверкающий металл становится «милым цареубийцей». Под влиянием золота распадаются все религиозные связи, оно само становится божеством: оно уводит священника от алтаря, вяжет и разрешает любые узы, осеняет благословением того, кто проклят. Все этические и эстетические качества золото превращает в их противоположность; в его блеске и проказа прекрасна; уродство становится красотой, зло — добром, старость — юностью, трусость — храбростью, низость — благородством. Золото извращает и разрушает *все семейные и личные человеческие связи.* Оно разделяет родителей и детей, оскверняет самое чистое супружеском ложе, оно молодит отталкивающую, больную, перезрелую вдову и приводит к ней женихов; невинность тает, как снег, в его лучах. Золото разрывает все связи, обусловленные *национальностью и общей ро-*

диной; оно говорит на любом языке и служит любой цели.

Маркс показывает, что в изображении золота у Шекспира важней всего то, что оно превращает в свою противоположность *все* человеческие и природные качества. Одновременно многоцветность, многосторонность образов, в которых Шекспир охватывает универсальную широту противоречивых связей, становящихся действительностью благодаря золоту, приобретает еще и иной смысл. Бьющая в глаза противоречивость: «милый мой цареубийца», «осквернитель светлый», быстрая смена образов, кажущийся беспорядок, в котором поэт переходит от язв прокаженного к разбойнику и государственным должностям в следующей же строке и тут же к «любви» перезрелой вдовы — все это с большой силой участвует в создании живого впечатления хаоса, вызванного в обществе властью денег. Это «формальное» средство представляет собой один из элементов углубленного и наиболее полного суждения о предмете. При этом единство ни в малой мере не нарушается, ни на минуту не возникает впечатления, будто весь мир — это куча битых черепков. Напротив, таким способом Шекспир вскрывает «внутреннюю логику» своего предмета, делает видимой закономерность, выражающуюся лишь в *полноте* изображаемых явлений. Строгость ямбического размера еще более укрепляет связь между образами, выявляя намерение поэта.

Маркс часто упоминает об этом отрывке из «Тимона Афинского». Он цитирует его в «Немецкой идеологии», чтобы в споре с теоретизирующим мещанином Штирнером доказать, как мало общего между золотом и индивидуальными качествами человека, с какой силой золото в действительности им противостоит.

Карла Маркса интересовала политическая и экономическая закономерность, лежащая в основе относящейся сюда совокупности разнообразных явлений. Анализируя эту проблему, он включает в свои экономические рукописи и в «Капитал» богатейший литературно-художественный материал. При этом все больше выявляется различие путей, которыми идут ученый и художник.

В экономических рукописях Маркс цитирует Плиния, считающего деньги источником страсти к обогащению.

Он цитирует (в оригинале) сочинения Деметрия Фалерского и говорит, что в «Пире софистов» Атенея алчность надеялась вытащить за волосы из недр земных самого Плутона. Маркс цитирует из «Антигоны» Софокла:

...деньги — зло
Великое для смертных: из-за денег
Обречены на гибель города,
И отчий кров изгнанник покидает;
И, развратив невинные сердца,
Деяниям постыдным учат деньги,
И помыслам коварным, и нечестью.

Здесь мы еще раз встречаем строки из «Тимона Афинского». От них Маркс переходит к комедии «Плутос» Аристофана, где все остроумие основано на сатирическом осмеянии «извращающей силы денег». Из Эразма Роттердамского Маркс приводит латинский перевод Нового завета: «Имеют они мысль и дадут свою силу и власть зверю... которого никто не может ни купить, ни продать... ибо есть на нем знак, имя зверя или число его имени...» (Откровение св. Иоанна, 17.13 и 13.17.)

Во всех художественных произведениях, привлекаемых Марксом, «извращающая сила денег» предстает в *многообразии человеческих отношений во всех сферах общественной жизни* — в той форме, в какой они материализуются в «золотом крале».

Экономист Маркс сопровождает этими материалами свое *научное* изображение роли денег, формулируя объективные закономерности как таковые, объективное содержание того или иного явления в его особой, определенной сфере общественной жизни. Слова самого Маркса напоминают уже цитированный нами отрывок из «Капитала».

«Деньги, как чисто абстрактное богатство — в котором исчезает всякая особенная потребительская стоимость, следовательно также всякое индивидуальное отношение между собственником и товаром, — становится силой отдельного человека как абстрактной личности, относящейся к его индивидуальности как нечто чуждое и

внешнее. В то же время всеобщая сила становится для него личной силой»[1].

В «Капитале» сначала, как мы видели, был сформулирован только объективный экономический закон. Цитаты из «Тимона Афинского» Шекспира, из «Антигоны» Софокла, из «Пира софистов» Атенея появляются время от времени в сносках в качестве иллюстрирующего материала.

В III томе «Капитала» — необходимо уделить внимание и этому моменту — Маркс, как историк, пишет о «заколдованном, извращенном и на голову поставленном мире»:

«В прежних общественных формах эта экономическая мистификация выступает преимущественно по отношению к деньгам и приносящему проценты капиталу. По самой природе дела, она исключена, во-первых, там, где преобладает производство ради потребительной стоимости, для непосредственного собственного потребления; во-вторых, там, где, как в античную эпоху и в средние века, рабство или крепостничество образуют широкую основу общественного производства...»[2]

Здесь также речь идет об *объективном законе* (экономической) истории, являющемся предметом научного рассуждения. Когда ученый и художник говорят об одном и том же явлении, они все же говорят «не об одном и том же». И это сказывается во всем.

В своем «Взгляде на русскую литературу 1847 года» В. Г. Белинский писал: «...Словно освежительный блеск молнии среди томительной и тлетворной духоты и засухи, является творение чисто русское, национальное, выхваченное из тайника народной жизни, столь же истинное, сколько и патриотическое, беспощадно сдергивающее покров с действительности и дышащее страстною, нервистою, кровною любовью к плодовитому зерну русской жизни»[3].

В. Г. Белинский делает отсюда вывод, что искусство не меньше, чем наука, может способствовать осознанию положения, в котором находится общество.

---

[1] K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 894—895.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 25, ч. II, стр. 399.

[3] В. Г. Белинский, Литературно-критические статьи, ГИХЛ, М., 1938, стр. 394.

Наука и искусство равно необходимы и не могут друг друга заменить.

Здесь весьма своеобразно истинное смешано с ложным. Ради правильного, революционного стремления объяснить деятелям искусства и литературы их активную общественную роль, познавательную функцию и большое значение в развитии самосознания, революционный просветитель жертвует специфически эстетической стороной искусства.

При взгляде на совокупность тем и мотивов, являвшихся и являющихся предметом изображения в искусстве и литературе, мы увидим, что индивидуальная любовь между мужчиной и женщиной, между полами, занимает чрезвычайно большое место. Что касается половой любви, то «она в течение последних восьми столетий приобрела такое значение и завоевала такое место, что стала обязательной осью, вокруг которой вращается вся поэзия»[1].

Почему?

В «Экономическо-философских рукописях» Маркс довольно пространно, хотя и в попутных замечаниях, говорит об «отношении мужчины к женщине», как об универсальном выражении человеческой сущности человека. Он пишет: «Отношение мужчины к женщине есть *естественнейшее* отношение человека к человеку. Поэтому в нем обнаруживается, в какой мере *естественное* поведение человека стало *человеческим* или в какой мере *человеческая* сущность стала для него естественной сущностью, в какой мере его *человеческая природа* стала для него *природой*. Из характера этого отношения явствует также, в какой мере *потребность* человека стала *человеческой* потребностью, т. е. в какой мере *другой* человек в качестве человека стал для него потребностью, в какой мере сам он, в своем индивидуальнейшем бытии, является вместе с тем общественным существом»[2].

Мы упоминали уже об индивидуальной любви мужчин и женщин как о «продукте культуры», об «объективной диалектике классовых отношений в области любви». Но речь идет не только о том, чтобы признать отношения полов (в искусстве) специфически общественными

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 21, стр. 292.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 587,

ным явлением и не о том, чтобы признать их важность для человеческого субъекта вообще. Как показал здесь Маркс, еще недостаточно выявить в отношениях полов этот их всеобъемлющий и универсальный момент.

Именно при рассмотрении с этих точек зрения, указанных Марксом, становится вполне понятным, каким образом любовь могла занять и может занимать сейчас столь выдающееся место во всей области искусства. Ибо Маркс говорит не только о выражающей себя в этом универсальной человечности (совокупность отношений человека к природе и обществу). Маркс не ограничивается также исследованием того, какие изменения претерпевает любовь под влиянием определенных классовых, социальных условий. Он открывает нам также, что в любовных отношениях мы видим в чувственно-наглядном факте, что в индивидуальнейшем своем бытии человек является одновременно общественным существом. В следующей главе мы увидим, насколько важны эти моменты — необходимые стороны предметных оснований эстетической сущности искусства.

Преимущественное обращение искусства и литературы к изображению любви как своему предмету объясняется именно этими моментами, благодаря которым любовь как бы предназначена для эстетического отражения, а отнюдь не тем общим значением, которое принадлежит любви в общественной жизни. Это же убедительно доказывается также на примере материального производства как предмета искусства и литературы.

Нетрудно понять, что в общественной жизни и в жизни отдельных индивидов материальное производство имеет не меньшее значение, чем половая любовь. Однако они весьма разнятся по своему значению — особенно в буржуазном обществе — как предметы художественного воплощения, несмотря на то, что труд всегда и везде представляет собой социальное явление, важнейший момент во всем развитии человеческого общества. Труд всегда — деятельность людей, деятельность субъектов, которым он доставляет радость, чью человеческую натуру он формирует или для которых он становится мучением и барщиной.

История искусства также доказывает нам, что в определенных социальных условиях, приобретающих живой и предметный характер, человеческий труд стано-

вится в произведениях искусства практическим выражением универсальности человека. Пример — знаменитый хор из «Антигоны» Софокла:

Много в природе дивных сил,
Но сильней человека — нет.
Он под вьюги мятежный вой
Смело за море держит путь;
Кругом вздымаются волны —
Под ними струг плывет.
Почтенную в богинях, Землю,
Вечно обильную мать, утомляет он;
Из году в год в бороздах его пажити,
По ним плуг мул усердный тянет.
И беззаботных стаи птиц,
И породы зверей лесных,
И подводное племя рыб
Власти он подчинил своей:
На всех искусные сети
Плетет разумный муж.
И гордый лев пустыни дикой
Силе его покорился, и пойманный
Конь легкогривый ярму повинуется,
И царь гор, тур неукротимый[1].

Изображение многообразия видов труда, известных в античную эпоху, порождает соответственный историческим условиям образ овладения природой, из которого в свою очередь рождается представление о всеобъемлющем могуществе человека: «Но сильней человека нет».

Случайно ли это, что буржуазное искусство не знает такой художественной концепции труда в эпоху, когда благодаря современной промышленности человеческая власть над силами природы становится *действительно универсальной*? Нет, о случайности здесь и речи быть не может, ибо капиталистические производственные отношения, в *особенности* капиталистическое общественное разделение труда, превращают *объективно* выработанные общественным целым «универсальные связи, всесторонние потребности, универсальные возможности и способности» в прямую их противоположность для отдель-

---

[1] Софокл, Драмы, т. II, перевод Ф. Зелинского, изд. Сабашниковых, М., 1915, стр. 371.

ного индивида. По отношению к человеку, его человеческой сущности «это полное развитие внутреннего содержания человека предстает как полное опустошение, универсальное овеществление, как всеобщее отчуждение...»[1]

Это объективная закономерность капиталистического способа производства, разрушающего вместе с универсальным отношением человека к труду также ту основу, которая только и могла бы в условиях капитализма сделать труд великим, значительнейшим предметом художественного изображения. С исторической неизбежностью труд и рабочий (в промышленности, где эти отношения проявляются наиболее ясно) все более исчезают из буржуазного искусства. Возможны лишь два исключения: либо нехудожественная лживая апология «красоты труда», которую с самым незначительным успехом пытались навязать искусству фашисты, либо страстное обличение бесчеловечности, подавляющей жизнедеятельность человека, протест против обеднения и опустошения, которым подвергается в условиях капитализма наиболее универсальная человеческая активность (вспомним в этой связи «Жерминаль» Эмиля Золя). Решительный переворот в этих отношениях могут совершить лишь социализм и социалистическое искусство.

В капиталистических условиях человеческий труд субъективно — то есть в отношении трудящегося — не есть подлинное развертывание универсальности человеческих сил, способностей, потребностей, наслаждения и т. д., а напротив — утрата универсальности. Это и есть главный момент, определяющий роль труда как предмета художественного изображения.

МНОГООБРАЗИЕ КОНКРЕТНОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ МИРА И ЦЕЛОСТНОСТЬ МГНОВЕНИЯ

В своей (уже много раз цитированной) работе «Искусство и объективная истина» Лукач утверждает:

«Художественное произведение... должно отражать правильно и в верном пропорциональном отношении все

---

[1] K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 382.

существенные объективные определения, объективно обусловливающие кусок изображаемой в нем жизни. Оно должно отражать этот кусок жизни так, чтобы он был понятен изнутри и сам по себе, чтобы его можно было сопереживать, чтобы он представал как полнота жизни. Отсюда не следует, будто перед каждым художественным произведением может стоять цель — отразить объективную, экстенсивную полноту жизни. Напротив, объективная, экстенсивная полнота жизни по необходимости выходит из рамок любого художественного произведения, какое только можно себе вообразить; лишь совокупность всех наук может со все большим приближением воспроизводить ее в бесконечном процессе познания. Полнота художественного произведения по своему характеру скорее интенсивна: это выделенная из действительности и замкнутая в себе связь тех определений, которые объективно имеют решающее значение для взятого художником куска жизни, тех определений, от которых зависит его бытие и движение, его особое качество и место в общем жизненном процессе. В этом смысле самая короткая песенка может обладать той же интенсивной полнотой, что и широкий эпос. Каковы будут количество, пропорции, качество и т. д. выявляемых определений, это решается объективным характером изображаемого куска жизни, а также специфическими законами жанра, наиболее пригодного для выражения данного содержания»[1].

В этом рассуждении много правильного; однако его большой недостаток состоит в том, что Лукач не обосновывает, исходя из эстетической специфики искусства, почему оно должно подчиняться стольким категорическим императивам. Способность отражать явления в их жизненной полноте отнюдь не характеризует ни искусство, ни эстетическое восприятие вообще. Простое научно-логическое понятие «дерево» отражает общие свойства многоразличной совокупности всех деревьев, какие только растут на земле. Математическое выражение $a^2 + b^2 = c^2$ отражает, притом во всей действительной полноте, свойство, присущее всем прямоугольным треугольникам: сумма квадратов катетов равна квадрату гипотенузы. Философское понятие материи, сформули-

[1] G. Lukács, Probleme des Realismus, S. 16—17.

рованное В. И. Лениным, отражает колоссальнейшую «полноту» явлений объективной реальности, которая дана человеку в его ощущениях, отражается ими, но существует независимо от них. Все эти научные законы и понятия отражают некую целостность и «экстенсивно», и «интенсивно». Дело заключается вовсе не в том, что отражение экстенсивной полноты — это задача науки (бесконечного процесса развития наук), а воспроизведение интенсивной полноты выпадает на долю искусства, как думает Георг Лукач. Науки в своей совокупности отражают как «экстенсивную полноту» вселенной, так и «интенсивную полноту» атома. Исходя из мысли Лукача, нельзя прийти к пониманию проблемы полноты и целостности в художественном отражении действительности.

Кроме того, Лукач не говорит, *в чем именно состоит* его выделенная из действительности и замкнутая в себе связь определений, которые объективно имеют решающее значение для какой-то взятой художником части жизни. Требование, чтобы объект был изображен вместе с факторами, определяющими его существование и движение, его специфическое качество и место в общем жизненном процессе, может быть во всей этой всеобщности полно и целостно выполнено также наукой. В области, например, экономической жизни буржуазного общества — вплоть до «интенсивной полноты» частных явлений — задачу, которую Лукач считает специфической для искусства, с идеальным совершенством выполнило главное сочинение Маркса. Однако никому не придет в голову на этом основании причислять тома «Капитала» и «Теорий прибавочной стоимости» к великим произведениям искусства, хотя они и выполняют все, что, по повелению Лукача, обязано выполнять искусство.

Когда Лукач утверждает, что «объективный характер изображаемого отрезка жизни» во взаимодействии со специфическими законами жанра определяет средства и особенность художественного отражения, то позволительно спросить: о *каком именно* «объективном характере» идет речь? Лишь ответ на этот вопрос дает для искусства смысл такому утверждению. Ведь, конечно, Лукач не думает, будто физическая, химическая, биологическая и т. д. объективность определенной «части жизни» — скажем, культуры тех или иных бактерий,—

если ее сопоставить со специфическими законами художественных жанров, приведет к заключению, следует ли эту часть жизни отразить в романе, драме, скульптуре, характерном танце или симфонической музыке.

Лукач грешит также против логики, противопоставляя отражение «экстенсивной полноты жизни» посредством *бесконечного процесса развития всей совокупности наук* «интенсивной полноте» отдельного художественного произведения, даже короткой песенке. А как обстоит дело с «бесконечным процессом» развития искусств в их совокупности? Не участвуют ли и они в «экстенсивном познании многообразия» определенных жизненных явлений? Не проникает ли и художественное творчество в богатейшем процессе своего исторического развития во все новые области жизни? Разве не завоевывает и оно «все новые художественные территории»?

Лукач утверждает, что самая короткая песня обладает той же интенсивной тотальностью, что и широчайший эпос. Однако из его работ видно, что он признает и исследует только «этическую тотальность», не вникая в специфику эстетических явлений.

Сопоставляя «Войну и мир» Льва Толстого с «Ночной песнью странника» Гёте, «Урок анатомии доктора Тульпа» Рембрандта с крестьянской сценой Ван-Гога, симфонии Бетховена с народной песней, мы ясно сознаем, что перед нами изображение «полноты» в совершенно различных областях.

Рассмотрим бессмертную «Ночную песнь странника» Гёте, используя главным образом толкование, которое дал этому стихотворению Иоганнес Бехер.

В чем источник неподражаемой эстетической прелести этого стихотворения? На первый взгляд в нем дается преимущественно описание природы в определенном состоянии:

> На всех вершинах
> Покой.
> В листве, в долинах
> Ни одной
> Не дрогнет черты;
> Птицы спят в молчании бора...

Оборванное на этом месте, стихотворение было бы непонятным, ибо в нем не было бы поэзии. Оно так и

осталось бы лишь воспроизведением определенного состояния природы. Лишь в заключительных строках

Подожди только: скоро
Уснешь и ты

картина природы, взятая вся в целом, ставится в связь с человеческим субъектом поэта и читателя. И лишь это сообщает стихотворению поэтическое дыхание. Однако сказанное нами объясняет еще далеко не все. Что «высказано» в этой песне? Со стороны содержания нам сообщается, что на всех вершинах покой. Это повторяется: в листве, в долинах ни одной не дрогнет черты. В сущности, то же самое повторено еще в третий раз: «Птицы спят в молчании бора». Если уж на всех вершинах покой и если в листве, в долинах ни одной не дрогнет черты, то из этого само собой следует — хотя это трудно было с достаточной выразительностью показать в таком коротком стихотворении, — что и птицы, естественно, должны молчать. Таким образом, «содержание» излагается, собственно, в четырех строках:

На всех вершинах
Покой.
. . . .
Подожди только: скоро
Уснешь и ты [1]

Но и в таком виде это стихотворение было бы непонятным [2]. Неподражаемое воздействие этой песни Бехер объясняет тем, что покой здесь повторяется всякий раз еще покойней, тишина становится все тише, — они возвращаются так, что у самого читателя возникает чувство невозвратимости. Так часто повторяется покой на всех горных вершинах, неслышность шороха в листве и долинах, молчание птиц в бору, что из этого возврата тишины, углубления затишья должен и в тебя, в твое сердце скоро войти покой [3]. Это — многообразность ти-

[1] Это стихотворение дается в так называемом экспериментальном переводе Валерия Брюсова, поскольку перевод Лермонтова, чрезвычайно точный поэтически, отходит, кроме двух последних строк, от дословной передачи реалий, разбираемых Г. Кохом. — *Прим. ред.*

[2] См. J. R. B e c h e r, Poetische Konfession, Berlin, 1954, S. 41.

[3] См. там же, стр. 42.

шины, это — покой, по-разному повторяющийся и изменяющийся, вызывает ощущение бесконечности.

Итак, в коротком, всего лишь восьмистрочном стихотворении перед нами все моменты эстетического, о которых мы говорили выше, — в том числе универсальность.

Возьмем одно какое-нибудь движение человеческого чувства — чувство печали, выраженное в жалобе. В мировом искусстве есть целый ряд бессмертных произведений, изображающих печаль как неисчерпаемо сложное, бесконечно разнообразно связанное с различными сторонами жизни человеческое чувство; именно потому в этом своеобразии оно и стало «предметом» художественного изображения. (Простая, нагая констатация: «N печален» — не отвечает специфике эстетического предмета; поэтому констатация факта как таковая не художественна. Это, однако, говорит о несовместимости простоты выражения с изображением бесконечно богатого связями предмета. Бехер ссылается в одном месте на простое посвящение Гельдерлина Диотиме: «Кому же, если не тебе». Сколько связей чувствуется за этим «Кому же, если не тебе»!)

Начнем с великолепного стихотворения Платена, которое анализирует Бехер в «Поэтическом вероисповедании»:

Боль человека, скорбь его для мира этого — ничто.
Все, что больного тяготит, то для здорового — ничто!
Не будь жизнь каждого из нас — наследье наше — коротка,
Про все, чего желаем мы, мы все сказали бы: ничто!
У нас рождение одно, но сколь различна наша смерть...
Не спросит мир, куда идешь, и твой последний вздох — ничто.
Кто добровольно не возьмет почетный жребий на себя,
Тот свергнется в могильный мрак, и все, что здесь, — ему ничто
Все это знают, но забыть хотел бы каждый этот час.
Так пусть тебя, пока ты жив, под солнцем не смутит ничто.
Забудь же, что обманщик мир, что цепь желаний тяжела,
Не дай красоткам ускользнуть, не минет пусть тебя ничто!
Живи, надеясь получить, что мир ни одному не дал,
Ведь каждый стать стремится всем, и каждый, в сущности, ничто *.

Здесь жалоба, печаль заключают в себе отношение человека буквально ко всему миру. В переживании лирического поэта это чувство печали становится восприя-

тием мира, которое таким образом приобретает внутренне многоразличную и в то же время конкретную определенность и красочность. Это сообщает жалобной песне Платена право на величие и всеобщее значение — и оно наряду с этим чрезвычайно глубоко по чувству, выражающему возвышенную человечность. Именно этим Иоганнес Р. Бехер объясняет подлинную поэтичность газели Платена: «Эта жалоба на преходящесть, этот протест против небытия превращается в победу человека над преходящестью, торжество над ничтожностью и небытием. Как гордо, как возвышающе звучит эта жалоба! Кто способен так плакать, кто способен так грустить, тот господствует в природе, тот господин всего мира»[1]. Бехер особенное внимание уделяет тому, чтобы разъяснить, что заключительная мысль стихотворения: каждый стремится стать всем, и каждый, в сущности, ничто — опровергается именно великолепной художественной формой стихотворения Платена.

Нам остается лишь добавить, что «великолепная художественная форма» этого стихотворения основана в очень большой мере на том, что лирическое изображение «универсальности» печали поэтически *доказывает,* как даже в одном движении чувства человек уже становится «всем».

Это должно побуждать всякого, кто при истолковании художественных произведений не желает ограничиться их поверхностным пониманием, задуматься над тем, что то основное в познании мира, что нам дают газели Платена, пролагает себе путь через (по видимости) диаметральное противоречие «прямым», непосредственным «тезисам» отдельных частей стихотворения. Далее, нельзя не задуматься над тем, что вначале это знание о мире раскрывается чисто эмоционально, что его первый источник — впечатление суровой душевной высоты, имеющей также определенную историко-идеологическую окраску. Это впечатление должно быть проверено умом мыслящего читателя — посредством многократного перечитывания и обдумывания стихотворения; тогда наконец читатель убедится, что впечатление его — верное, что и теперь, спустя целое столетие, жалоба Платена именно в своей противоречивости по-прежнему вос-

---

[1] J. R. Becher, Poetische Konfession, S. 120.

принимается как захватывающее славословие величия человека, несмотря на то, что в наше время в такой форме оно не могло бы быть написано. Художественные произведения, подобные этому, и должны были бы служить предостережением для поверхностных эстетических критиков, которые в таких случаях безошибочно констатируют «пессимизм, если не нигилизм» идеологического содержания: «Каждый хочет быть всем, и каждый, в сущности, ничто». Повинуясь объективно предопределенным эстетическим законам, критике, анализирующей художественные произведения, всегда приходится иметь дело с воспроизведением огромного многообразия различных определений и связей, и анализ их согласного или противоречивого воздействия, их диалектический синтез — задача непростая...

Если бы нас спросили, в чем заключается «универсальность», «тотальность» этого стихотворения в применении к его «предмету», мы ответили бы: в совокупности отношения человека ко всему миру, к природе и человечеству, которая выразилась в конкретном синтезе чувства печали, пережитой и изображенной поэтом.

При этом было бы ребячеством предполагать, что здесь исчерпаны все возможности изображения *печали* как универсального «предмета».

Наоборот: чем менее «обща» жалоба, чем определеннее и конкретнее ощущается духовно-моральный облик горюющего человека и того, что он оплакивает, тем богаче те отношения и связи, которые произведение вызывает в воображении читателя.

Обратимся к эпически-величественному плачу по Ленину в поэме «Владимир Ильич Ленин» Владимира Маяковского. Поэт изображает горе, которое могло быть вызвано смертью только одного Ленина. Он изображает это горе лиро-эпически, с необыкновенной конкретной определенностью, исходя из центральной мысли:

Он был человек
до конца человечьего —
неси
и казнись
тоской человечьей.

Это горе большевиков, товарищей по борьбе:

Этот год
видал,
чего не взвидят сто.
День
векам
войдет
в тоскливое преданье.
Ужас
из железа
выжал стон.
По большевикам
прошло рыданье.

Горе рабочих, плачущих у станков, крестьянина, таящего свои слезы от женщин,

...но выдала
кулаком
растертая грязь.
Были люди — кремень,
и эти
прикусились,
губу уродуя.
Стариками
рассерьезничались дети,
и, как дети,
плакали седобородые.

Прощаться с Владимиром Ильичем пришла вся страна, и сердца трудящихся и угнетенных всех стран здесь — у мавзолея Ленина.

Но не только в том, что весь мир скорбит по Ленину, что волна скорби в поэме кругами расходится от группы его соратников и доходит до отдаленнейших мест земли, заключается «универсальность» конкретной, созданной Маяковским картины траурного прощания «всего мира» с дорогим Ильичем. «Универсальность изображения» заключена здесь не только в «эпической широте», но и в «лирической глубине» (говоря терминами принятого, но, на наш взгляд, весьма упрощенного противопоставления). На этом примере можно увидеть, как относительно велико различие внутри того «универсального»,

что является предметом художественного изображения, даже в *одном* художественном произведении. Владимир Маяковский черпает поэзию из необычайной ступенчатости, универсальной дифференцированности чувства печали в целом народе.

Вот поражающее воздействие, вызванное вестью о смерти Владимира Ильича, на делегатов Съезда Советов в Большом театре:

Потолок
на нас
пошел снижаться вороном.
Опустили головы —
еще нагни!
Задрожали вдруг
и стали черными
люстр расплывшихся огни.
. . . .

Были минуты растерянности:

Мысли смешались,
голову мнут:
Кровь в виски,
клокочет в вене

и взрыв бессильного чувства, выражающего всю любовь к Ленину:

Сейчас
прозвучали б
слова чудотворца,
чтоб нам умереть
и его разбудят, —
плотина улиц
враспашку раствóрится,
и с песней
нá смерть
ринутся люди.

Глубокое волнение в бесконечной очереди людей, пришедших в небывалый мороз, чтобы проститься с Лениным:

В семнадцатом
было —
в очередь дочери

За хлебом не вышлешь —
завтра съем!
Но в эту
холодную,
страшную очередь
с детьми и с больными
встали все.

Каждое движение, каждая секунда молчания выражают любовь и горе. Людям хотелось бы погреться, но...

Даже
от холода
бить в ладоши
никто не решается —
нельзя,
неуместно.

Доступ к телу любимого человека в Колонном зале:

Но вот
затихает
дыханье и пенье,
и страшно ступить —
под ногою обрыв —
бездонный обрыв
в четыре ступени.
Обрыв
от рабства в сто поколений,
где знают
лишь золота звонкий резон.
Обрыв
и край —
это гроб и Ленин,
а дальше —
Коммуна
во весь горизонт.

В воздании последних почестей умершему товарищу — и благодарность, и испуг, и ужас, и признание «величайшей в жизни правды». И в то же время — счастье.

Я счастлив,
что я
этой силы частица,

что общие
даже слезы из глаз.
Сильнее и чище
нельзя причаститься
великому чувству
по имени —
класс!

Затем — час погребения и чувство, будто весь мир должен в эти мгновения замереть:

Как бешено
скачут
стрелки на Спасской.
В минуту —
к последней четверке прыжок.
Замрите
минуту
от этой вести!
Остановись,
движенье и жизнь!
Поднявшие молот,
стыньте на месте.
Земля, замри,
ложись и лежи!

Но и в этом еще не выразила себя до конца печаль по Ленину. Она выливается в клятву:

У гроба —
мы,
людей представители,
чтоб бурей восстаний,
дел и поэм
размножить то,
что сегодня видели,
. . . .
Каждое знамя
твердыми руками
вновь
над головою
взвито ввысь.
Топота потоп,
сила кругами,
ширясь,
расходится
миру в мысли,

И печаль по Ленину — в воззвании Коммунистической партии, во вступлении в партию рабочих, даже целых предприятий, вступление юношей в комсомол. Печаль проявляет себя и в сознании, что разбуженная и руководимая партией мощь народа как-то восполнит Ленина. Печаль по Ленину тоже ведет к новым боям и победам:

Смотрят
буржуи,
глазки раскоряча,
дрожат
от топота крепких ног.
Четыреста тысяч
от станка
горячих —
Ленину
первый
партийный венок.

Маяковский начинает свое произведение «осознанной болью», сменившей «резкую тоску», — чувство всего охваченного горем народа сменяет слишком личное чувство и приводит к великим общественным целям:

— Пролетарии,
стройтесь
к последней схватке!
Рабы,
разгибайте
спины и колени!
Армия пролетариев,
встань стройна!
Да здравствует революция,
радостная и скорая!
Это —
единственная
великая война
из всех,
какие знала история.

Поэма о Ленине Маяковского так же, как «Ночная песнь странника» Гёте и всякое другое выдающееся художественное произведение, учит нас, между прочим,

тому, что создатели их, вскрывая универсальное богатство определений и связей, как бы оно ни было плодотворным для художественности, остаются тесно привязанными к избранному «предмету». Искусство выражается прежде всего в том, что поэты умеют проникнуть посредством избранных ими художественных средств в тайники взятого автором предмета и открыть в нем, извлечь из него все необходимое для того, чтобы представить *именно его* особые отношения и связи.

Вообще говоря, проблему художественной целокупности («тотальности») предмета, как условия возникновения эстетического явления, ни в коем случае нельзя понимать так, будто полнота означает включение в художественное произведение всего того, что так или иначе соприкасается с избранным предметом или имеет к нему отношение. Вопрос, с которым марксистско-ленинская эстетика подходит к произведению искусства, звучит не так: «Вмещено ли все возможное в изображение данного куска жизни?», а скорее так: «Извлечено ли из данного отрезка жизни все, что было с художественной точки зрения возможно и необходимо?» При известных обстоятельствах вопрос может быть поставлен и иначе: «Почему художник выбрал именно этот кусок жизни, а не другой, который мог быть эстетически более плодотворным для него самого и для публики?» Такой вопрос художнику: почему он создал именно такое, а не иное произведение (из того же «тематического круга») — может в известных случаях быть не только настоятельно необходимым с точки зрения культурно-политической, но также полезным и плодотворным с точки зрения эстетики.

Такая теория и практика в области марксистско-ленинской эстетики и культурной политики, в частности, является лучшим ответом на недобросовестные выпады, например, Эрнста Фишера, который инсинуирует, будто коммунистическая партия требует — правда, никогда прямо этого не заявляя — от искусства таких произведений, где все подогнано к заранее определенному намерению, — произведений агитационных, отвечающих злободневным, то есть быстро изменяющимся, конкретно-экономическим и политическим задачам и ситуациям; но вместе с тем от художников якобы требуется,

чтобы эти произведения, благодаря глубокому и страстному изображению характеров и событий, могли бы доходить до человеческого сердца и толкали мысль в желаемом направлении. По Эрнсту Фишеру, партия якобы считает, что произведения искусства должны и отражать действительность, и ее преодолевать в плане идеализации (другими словами, покрывать картину действительности розовым лаком), должны разрешать немедленно и радикально все проблемы, соединять в себе потрясающую трагическую силу с бодрячеством, натурализм с романтизмом, народность с политической пропагандой, Шекспира с Шиллером, Горького с газетной передовой статьей [1].

Грубо говоря, люди, которым Фишер, хотя бы и в жанре карикатуры, приписывает такие «взгляды», представлены дураками, полностью чуждыми искусствам. Мы не знаем, что толкнуло Эрнста Фишера на такую злобную и желчную критику. Нам непонятно также, как может человек с большим политическим опытом, подобный Фишеру, — пусть даже посвятив своему выпаду всего десять строк — стрелять в ту же цель, которую хотят поразить его враги. Это личная сторона дела, касающаяся самого Эрнста Фишера, и судить о ней мы не беремся.

Но обращаясь к научной стороне вопроса, мы увидим, что социалистическое искусство и литература во всем мире дают многочисленные, значительные, на высоком эстетическом уровне стоящие произведения, созданные не против партии, но в единомыслии с нею и ей в помощь. Они несравненно более весомы, чем все нападки на них, и *доказывают*, что эти произведения не внушены бессмысленными требованиями, — в них живо ощущается понимание эстетических принципов культурной политики, вырабатываемой марксистско-ленинским движением. Да, они *доказывают* это, несмотря на филиппики Эрнста Фишера и несмотря на то, что часть критиков-марксистов и культурно-политических деятелей партии не сразу поняла конец «Тихого Дона», дав этим повод Эрнсту Фишеру написать: известно, что даже Шолохову приходилось нелегко...

---

[1] E. Fischer, Von der Notwendigkeit der Kunst, S. 171.

Вернемся, однако, к нашей проблеме.

В любом выдающемся произведении искусства можно открыть «универсальное» богатство связей, одушевляющее произведение в целом и отдельные его части. Например, золото и изображение его воздействия были лишь эпизодом в большой драме, лишь осколком огромного зеркала — великого художественного произведения.

В одном из лучших произведений современного пластического искусства, памятнике Фрица Кремера в Бухенвальде, выполненном с высоким художественным мастерством, мы видим такую возвращающуюся к предмету тотальность отношения и связей как в целом, так и в деталях[1]. Эта скульптурная группа отражает одно из выдающихся общественных событий недавнего исторического прошлого немецкого и всех европейских народов — освобождение от бесчеловечного фашистского ига, увиденное сквозь призму революционного самоосвобождения концентрационного лагеря Бухенвальд. Этот подвиг освобождения художник воспринял и изобразил как трудно доставшееся торжество человечности над нацизмом и варварством. Вся группа фигур, глубоко воплощающих страдание, самопожертвование, победоносное восстание узников Бухенвальда, окружена, как густой сетью, образами различных отношений, сплетающихся душевных стремлений, противодействий и соответствий, — и все направлено к одной цели, все раскрывает величие и трагизм темы, величие победы человечности над мраком. Группа органически включается в универсальное богатство отношений и связей изображением героической смерти Павшего, могучего и подлинного пафоса Произносящего клятву и Знаменосца, образов Сражающихся, патетической взволнованностью Призывающего, фигурой Мальчика, Сомневающегося, внутренне борющегося с собой, не находящего в своей душе сил для борьбы, и Отказывающегося от борьбы, скептически глядящего на борцов.

---

[1] Наш анализ во многом и существенном основан на исследовании: E. B a r t k e s, Das Buchenwald-Denkmal, Dresden, 1960, S. 22 и далее.

Именно это богатство связей, оживляющее ансамбль, вводит зрителя в конкретную ситуацию самоосвобождения Бухенвальдского концентрационного лагеря. Мысль созерцающего это произведение зрителя естественно переходит к освобождению немецкого народа и европейских народов от фашизма — к борьбе за свободу всех порабощенных, угнетенных и эксплуатируемых людей. Многоразличие и противоречивость связей, охватываемых одновременным восприятием, дают произведению Кремера вместе с реалистической конкретностью еще и всеобщность.

Однако это многообразие, эта «конкретная тотальность» противоречивых человеческих отношений не доминирует над всем произведением в целом. Она возвращает нас к значению каждой из отдельных фигур во всей группе. Вспомним хотя бы фигуру Павшего, шедшего впереди сражающихся. Его руки, которые он, сжав в кулаки, поднял ввысь в боевом порыве, выражают не только боль и не только угрозу врагу. Его руки указывают путь боевым товарищам. Когда зритель глядит на всю группу, эти руки вынуждают его взгляд следовать за их жестом к другим фигурам, «читать» отношения, возникающие между сраженным бойцом и ими; зритель понимает смысл и этическое величие его жертвы. Вслед за ним устремляются вперед два бойца, один из них с винтовкой: брешь, пробитая смертью, заполняется. Рука Произносящего клятву возвещает: он не напрасно умер!

Павший отдал свою жизнь и за Мальчика, уже вставшего в ряды бойцов, и за Сомневающегося, и за Отказавшегося от борьбы. Лишь все это сообщает его скульптурному изображению полноту человеческого богатства, открывающегося во взаимосвязи его со всей группой, становящегося ясно понятным через «внутреннюю логику» отношений. И лишь так все фигуры получают и свой исторический смысл, и свою полную и содержательную конкретность.

Жертвенная смерть Сраженного в миг освобождения, немыслимого в одиночку, не вызывает воспоминания о стихотворении Николауса Ленау «Смерть на заре». Лирическое изображение «борьбы и страдания, смерти без победы» у Николауса Ленау соответствовало

исторической ситуации на ранней ступени немецкого освободительного движения:

Как горько ждать и не дождаться света,
Сойти во мрак в предчувствии рассвета
И не увидеть правды вещих снов.
Пав жертвами непозлащенной боли,
Мы лишь в лучах золотозарной воли
Блеснем слезою на глазах сынов *.

Движение падающей фигуры в памятнике Кремера, пластически продолженное поднятой рукой Произносящего клятву и фигурой Призывающего, связанное со всеми образами группы, сразу же вводит нас в совершенно иную историческую ситуацию. Здесь и вся группа, и составляющие ее отдельные фигуры имеют *свою* определенность: настал час освобождения от бесчеловечного гнета фашизма. Такое богатство отношений отдельных фигур ко всем другим, отношений всех вместе взятых фигур к каждой отдельной фигуре, определяющей, как содержательный момент, крепкое единство фигурной группы, было бы невозможно, если бы любая из фигур не была задумана и выполнена с необыкновенной внутренней расчлененностью. «Тотальность» целого возвращается к «тотальности» каждого отдельного образа и определяет собою все, вплоть до второстепенных деталей скульптуры.

Как необыкновенно расчлененно и богато изображен Мальчик! Ребенок в концентрационном лагере... Эта варварская бесчеловечность возбуждает невольное возмущение зрителя! Глубокая человеческая трагедия отнятого детства, невыразимое страдание наложили отпечаток на лицо этого юного существа и на весь его облик: непомерно большая голова на маленьком, хрупком, истощенном теле. Даже одежда лишает ребенка его детских черт — не по росту большая, с отвисшими карманами, вздутыми на коленях штанами. Лишения, муки, страх сделали старообразным лицо этого ребенка. Но отроческое, старательно выпрямленное тело его показывает, что он заодно с борцами и хочет с ними быть. Не только страдания и ужас оставили след в этом странном соединении детскости и старчества: в чертах мальчика видны жизненная опытность, знание и твердость. Детские губы сжаты с мужской решительностью и

упрямством. В правой руке он держит, как бы забыв о ней, пустую консервную банку — может быть, он только что ел из нее баланду. Левая рука жестом самозащиты прижата к телу, пальцы сжаты в кулак, готовый ударить.

И опять внутреннее, полное напряженного чувства богатство содержания этой отдельной фигуры, предопределяет богатое многообразие ее отношений ко всей группе.

Таково богатство характеристик в произведении большого искусства; так воздействует оно и все в целом, и отдельными своими частями и связывает отдельное с целым и целое с отдельным в конкретное гармоническое единство.

Произведение искусства как «конкретная тотальность» многих и многосторонних человеческих связей и отношений, качеств и черт является для зрителя неисчерпаемым в высшем смысле слова. Именно в силу этой особенности идейное, содержательное (всегда связанное с присущей этому содержанию формой) «высказывание» выдающегося произведения искусства невозможно адекватно передать средствами других форм познания и общественного сознания — скажем средствами науки. Относительно же слабые произведения, отражающие жизнь односторонне и схематично, поддаются «полному переводу» на язык других форм сознания.

ТВОРЧЕСКАЯ РОЛЬ НАСЛАЖДЕНИЯ ИСКУССТВОМ

Определенный род отношений внутри такой «конкретной тотальности» характеризуется словом «гармония». Под ним обычно понимают отражаемое искусством «соответствие», пусть и противоречивое, различных — прежде всего качественно различных — сторон и отношений в универсальном целом.

По чрезвычайно глубокой мысли Гегеля, гармония относится не только к количественному соответствию; это «есть именно соотношение качественных различий... Но вместе с тем качественно различные проявляются не только как различия и их противоположность и противоречия, а как согласующееся единство»[1]. По Гегелю, различнейшие элементы искусства в художе-

[1] Гегель, Соч., г. XII, стр. 144.

ственном произведении не должны представать ни в пестром и произвольном беспорядке, ни как простое снятие противоречий. Художник должен их привести к *впечатлению тотальной и исполненной единства согласованности*. Гармония требует целокупности различий, принадлежащих к природе определенного предмета. Такая их согласованность и есть гармония.

Из сказанного нами выше можно уяснить себе, что гармоничность произведения искусства (ее не следует понимать как *формальное* равновесие в многообразии) имеет объективное, предметное обоснование. Гармония вливается в искусство из самой жизни. Она есть художественное отражение единства качественно различных, даже противоположных сторон в многообразии человеческих, общественно определенных отношений, которые живут и дышат в предмете, избранном художником. Как правило, социалистическое искусство показывает единство таких различий и противоречий не в статике, а в динамике, в историческом процессе их разрешения.

В этом смысле памятник Кремера, с его внутренней напряженностью, противоречиями, вылившимися в образы, и захватывающим динамизмом,— насквозь гармоническое произведение. Противоречия не восстают здесь «друг против друга». Они приведены в ту согласованность, которая отвечает революционному развитию самой истории. Монументальная скульптура Кремера доказывает, что это не требует заботы о «приукрашивании», «лакировке» действительности. Творческая история создания памятника (об этом рассказывает посвященная ему книга) наглядно показывает, что главной задачей для Кремера стало сгущение в один художественный образ множества противоречивых, противоположных жизненных явлений, — явлений, ведущих из прошлого в настоящее и даже позволяющих увидеть в современности зерна, из которых произрастает будущее. Изучение творческого процесса Кремера показывает также, как эта решимость художника привести противоположности к исторически правдивому «согласованию» стала фактом художественного прогресса в смысле выражения в конкретных образах богатства человеческих качеств и моральных сил. Мощь солидарности, мужественное самопожертвование, невыразимые страдания, гнет прошлого и вера в будущее, индивидуаль-

ные характерные черты и великая общность, соединяющая борцов, — все стало доступным чувственно-конкретному восприятию. Поражающее многоразличие со стороны содержания не превратилось в произведении Кремера ни в отвлеченное перечисление, ни в сумятицу различных отношений, но образовало единое гармоническое целое.

В таком понимании — как борьба «за возвращение человеческой сущности», — гармония и на почве социалистической действительности является составной частью всякого подлинного и большого искусства, условием его правдивости и красоты.

Следует еще указать, что относительное различие плоскостей, в которых существует «конкретная тотальность» какого-либо жизненного явления в действительности, создает объективную основу для выбора жанра, наиболее пригодного для художественного изображения именно этого куска жизни.

Уже в соответствии с выбором определенной части действительности, восприятие которой передается в произведении, «тотальность» в лирике будет иной, чем «конкретная тотальность» в драме или эпосе. Действительность универсальных общественных, человеческих отношений, доступная отражению в анекдоте, объективно отличается (относительно отличается) от области действительности, которую лучше всего можно вложить в новеллистическую форму изображения. И относительно специфическая область жизни, которую лучше всего можно передать романом, в свою очередь отличается от того, что требует эпопея.

Процесс эстетического воспроизведения «конкретной тотальности» человечески-общественно определенных отношений (какая-то часть природы как практическое выражение универсальности человека) не заканчивается вместе с созданием «законченного» произведения искусства. Свое завершение он получает лишь в сознании, в психике потребителя искусств. Здесь также, исходя из особенности предмета, специфически эстетический процесс познания приобретает своеобразные черты, отличающие его от научного познания.

Понятия «универсальность» и «тотальность» в том смысле, в каком мы их до сих пор употребляли, — это понятия бесконечные. Человеческое познание

и познающее воображение могут всегда лишь приближаться к их полному содержанию. Понятия эти обозначают неисчерпаемое целое.

Ни в одном из приведенных нами образцов такая «целостность» фактически художественно не изображена. Чтобы поэтически изобразить «извращающую силу» денег, Гёте ограничился примером, вызвавшим у Маркса множество дополнительных ассоциаций в том же направлении. Шекспир в цитированном у Маркса отрывке из «Тимона Афинского» воспроизвел всего с десяток явлений, но никто не станет оспаривать того, что, говоря словами Маркса, он таким способом изобразил «всеобщее *смещение и подмену* всех вещей, т. е. мир навыворот, перетасовку и подмену всех природных и человеческих качеств» [1].

Бехер пишет, что картина природы в «Ночной песне странника» Гёте углубляется «до чувства невозвратности для самого читателя», но это чувство непосредственно не высказано поэтом. Оно возникает у читателя, оно «выработано» самим потребителем искусства. Песня Гёте проста, «понятна каждому ребенку» и в то же время обременена вторым смыслом, который Гёте высказывает, когда произведение продумывается, и который открывается тому, кто читает и перечитывает стихотворение и имеет опыт в чтении стихов» [2].

Здесь явно выступает роль человека, наслаждающегося искусством в эстетическом воспроизведении действительной «тотальности»; произведение, дающее ему наслаждение, «продолжено», «закончено», продлено им самим. Он сам втягивается в процесс эстетического воспроизведения богатого многообразия жизненных определений и отношений. В меру своего положения, своей личности, своего знания жизни, своего опыта в искусстве, своего образования, иногда и своего настроения он трудится над художественным воспроизведением универсальности отношений и форм жизни, *к конкретной определенности которых его направляет художник.*

Испытывать эстетическое наслаждение не значит лишь воспринимать и тем более просто «быть потребителем искусства». Это означает — размышлять и преж-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 620.
[2] J. R. Becher, Poetische Konfession, S. 42.

де всего сопереживать, представлять себе дальнейшее и таким образом углублять в себе силу воображения, в буквальном смысле слова самому создавать образ. Когда в произведении искусства *все* видно сразу, как на классной доске, и ничто не побуждает фантазии зрителя к продуктивно-деятельному состоянию, он бывает обманут в своей надежде получить эстетическое наслаждение. Когда в каком-нибудь романе «все ясно» и опережающее воображение с уверенностью подсказывает, что будет дальше, когда, следовательно, читателю нет надобности «сотрудничать» с автором, эстетическое наслаждение немедленно исчезает, уступая место скуке до зевоты. Даже заинтересовывающий момент в простом уголовном романе основан на этой эстетической закономерности, которая призвана все время держать в деятельном состоянии фантазию читателя, дает ему поводы испытать свою способность предугадывания и (в хорошем уголовном романе) остроту и логичность его мышления.

Всякое искусство предполагает применение продуцирующего читательского воображения в возможно большем объеме.

Поясним на примере, о чем идет речь. В «Поэме о человеке» Куба дает в нескольких строках прекрасное поэтическое обоснование социалистической революции:

Где турбины вертит
вод напор,
где покорный пламень пашет,
где ветряк крылами машет,
где в лесу дорогу
рубит нам топор, —
Ленин обучает
всех народов хор
песне, что звучит:
— Земля на свете — ваша! [1]

Во имя изображаемых им природных сил, которые подчинены трудом, Куба утверждает права трудящихся, провозглашенные Лениным. Это — важная, определяющая сторона исторического права рабочего класса и всех трудящихся. Однако, как ни верна научно обосно-

[1] Куба, Избранное, М., 1954, стр. 121—122.

вываемая истина, художник далек от использования специфически научных основ для подтверждения этой стороны социалистической революции. Невозможно научно формулировать историческое право рабочего класса следующим образом: вода движет электростанции, огонь служит человеку, используются аэродинамические законы, и топор прорубает просеки для дорог — а поэтому необходима социалистическая революция.

Однако же это и есть «все» очевидные реалии, на которые поэт здесь опирается и которым никто еще не давал такого истолкования, как он. Подчиненные стихии — вода, огонь, воздух — и орудие, пролагающее пути, о которых говорится в стихотворении, ум читателя невольно «расширяет» в тотальный, «универсальный» образ различнейших сил природы, которыми овладел человек, и тех средств, которые он для этого создал. За этим образом живо ощущается конкретное представление о всем овладевающем, все изменяющем человеческом труде: фантазия читателя может и должна «думать» о том, какое конкретное множество форм лежит в основании права рабочего класса, — права, завоеванного трудом. В меру того, как он это «додумывает», а «додумывая», все больше «вычитывает» из стихотворения, — в меру этого ему будет открываться величие изображенного предмета (если, конечно, он готов следовать по духовному пути, на который его увлекает поэт). В воображении человека, наслаждающегося искусством, — в соответствии с тем, что есть в его душе, — таким образом возникает представляющаяся ему универсальная картина. Она тем универсальней, чем больше ему приходилось размышлять над произведениями искусства и чем больше данное произведение будит в нем желание размышлять. В литературе это размышление доходит даже до сравнений, метафор; простейший словесный образ получает, таким образом, свой специфически эстетический характер. Когда Куба пишет о второй мировой войне:

Рядом с катюшами и стволами винтовок
сражались Минин и молодые спартаковцы,

его скупые тропы вынуждают мысленно воспроизвести подлинно всеобъемлющий смысл народной войны против оккупантов, ее вековые традиции.

В познавательном смысле важно, чтобы выработка такой «универсальности», «конкретной тотальности» *не шла по пути абстрагирования.* Категорией «овладение силами природы» нельзя помочь наслаждающемуся искусством создать *образ* универсального овладения природой.

В этом отношении каждое подлинное художественное произведение тем значительнее, чем больше оно позволяет наслаждающемуся, чем больше оно побуждает его, пользуясь своими знаниями и богатством собственного опыта, добавлять к произведению все новые отношения и связи. Оно адекватно неисчерпаемой действительности человека в той мере, в какой само окажется неисчерпаемым. То же качество обусловливает способность произведения выдержать испытание временем, прожить века, стать бессмертным, стать классическим.

Лессинг пишет об искусстве улавливать в одном «плодотворном моменте» величайшее из возможного объективное богатство отношений. Он находил это искусство не там, где художественное произведение, в особенности произведение живописи, бывает в состоянии действительно *изобразить* возможно большее число отношений, но там, где дается все больше исходных моментов для плодотворной, продуктивной работы воображения зрителя или читателя.

Лессинг пишет в «Лаокооне»:

«Если, с одной стороны, художник может брать из вечно изменяющейся действительности только один момент, а живописец даже и этот один момент лишь с одной определенной точки зрения; если, с другой стороны, произведения их предназначены не для одного только мимолетного просмотра, а для внимательного и неоднократного наблюдения, то очевидно, что этот единственный момент и эта единственная точка зрения на этот момент должны быть возможно плодотворнее. Но плодотворно только то, что оставляет свободное поле воображению. Чем больше мы глядим, тем более мысль наша добавляет к видимому, и чем сильнее работает мысль, тем больше возбуждается наше воображение» [1].

В модифицированной форме это приложимо к различным родам искусства.

[1] Г. Э. Лессинг, Лаокоон, ОГИЗ — ИЗОГИЗ, 1933, стр. 69.

ДРУГИЕ РАЗЛИЧИЯ МЕЖДУ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ И НАУЧНЫМ, РЕЛИГИОЗНЫМ И ПРАКТИЧЕСКИ-ДУХОВНЫМ ОСВОЕНИЕМ МИРА

Обратимся к детальному анализу особенностей научного познания, противопоставленного Марксом в исследовании метода политической экономии художественному освоению мира.

Во «Введении» к «К критике политической экономии» Маркс подробно и наглядно доказывает, что научное мышление восходит от *абстрактного к конкретному.*

Конечно, определенная страна с ее населением, разделением на классы, распределением на города, деревни и морские промыслы, различные отрасли производства и торговли, с ее годовым производством и потреблением, товарными ценами и т. д. является подлинным исходным пунктом научного исследования, в частности политико-экономического изучения. Кажется правильным начинать исследование именно с этих факторов как действительных предпосылок, как с реального и конкретного. В соответствии с этим экономический анализ следовало бы начинать с населения, которое есть основа и субъект всего общественного процесса производства.

Между тем при ближайшем рассмотрении это оказывается ошибочным: «население» — абстракция, оно состоит из классов. Но и понятие «класс» останется общим местом, если я не знаю моментов, на которых оно покоится, — наемного труда и капитала. И то, и другое предполагает обмен, разделение труда, цены и т. д. И что я знаю о капитале, если не знаю денег, товара, стоимости и т. д.? «Таким образом, если бы я начал с населения, то это было бы хаотическое представление о целом, и только путем более близких определений я аналитически подходил бы ко все более и более простым понятиям: от конкретного, данного в представлении, ко все более и более тощим абстракциям, пока не пришел бы к простейшим определениям»[1]. В действительности именно так шло политико-экономическое мышление в своем историческом развитии. «Экономисты

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 726.

XVII столетия, например, всегда начинают с живого целого, с населения, нации, государства, нескольких государств и т. д., но они всегда заканчивают тем, что путем анализа выделяют некоторые определяющие абстрактные всеобщие отношения, как разделение труда, деньги, стоимость и т. д. Как только эти отдельные моменты были более или менее зафиксированы и абстрагированы, стали возникать экономические системы, которые восходят от простейшего — как труд, разделение труда, потребность, меновая стоимость — к государству, международному обмену и мировому рынку. *Последний метод есть, очевидно, правильный в научном отношении»* [1], — пишет Маркс.

На первом пути полное представление о живом, конкретном испаряется до степени абстракции. На втором пути научное мышление, восходя от абстрактного к конкретному, ведет к мысленному охвату целого — «на этот раз не как к хаотическому представлению о целом, а *как к богатой совокупности с многочисленными определениями и отношениями»* [2]. Абстрактные определения ведут к *воспроизведению конкретного* в мышлении. «Метод восхождения от абстрактного к конкретному есть лишь способ, при помощи которого мышление усваивает себе конкретное» [3]. «Конкретное потому конкретно, что оно есть синтез многих определений, следовательно, единство многообразного» [4].

Главный научный труд Маркса с неукоснительной последовательностью демонстрирует этот «правильный в научном отношении» «метод восхождения от абстрактного к конкретному». В самом всеобщем определении — в диалектике абстрактного и конкретного труда Маркс находит отправной момент для понимания всей политической экономии капитализма. Начиная с самых «тощих абстракций» — потребительной стоимости, стоимости, субстанции стоимости, величины стоимости, они в «Капитале» развертываются во все более конкретное, полное, всеобъемлющее, тотальное научное изображение *всей* политико-экономической структуры капитализма

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 726—727 (курсив мой. — *Г. К.*).

[2] Там же, стр. 726 (курсив мой. — *Г. К.*).

[3] Там же, стр. 727.

[4] Там же.

как общественной формации. С поразительной ясностью все построение «Капитала» показывает, как от этих абстракций научный путь ведет, говоря словами Маркса, к «воспроизведению конкретного путем мышления». «Конкретная целостность» действительного мира отражается в качестве «мысленной целостности, мысленной конкретности»[1].

Свой путь научное мышление начинает с простых понятий и категорий. Например, понятие «собака» охватывает все общее в «целокупности собак» — от всех китайских собачонок до всех сенбернаров. Как ни велико разнообразие пород и их разновидностей у собак, этим понятием обозначаются лишь очень немногие общие биологические признаки. Во «Введении» Маркс исследует кажущуюся совершенно простой категорию «труд», труд как средство создания богатства. Что обобщено в этом понятии? Какие явления действительной жизни на определенной ступени исторического развития оно охватывает духовно? Существуют тысячи различнейших видов труда. «Безразличие к определенному виду труда предполагает весьма развитую совокупность действительных видов труда, ни один из которых не является более господствующим». Эта абстракция труда есть «духовный результат конкретной совокупности видов труда» и предполагает также такую общественную форму, при которой «труд... не только в категории, но и в действительности, стал средством создания богатства вообще» и «индивидуумы с легкостью переходят от одного вида труда к другому и... определенный вид труда является для них случайным и потому безразличным»[2].

В данном случае историческая точка зрения нас интересует не в первую очередь. Для нас важней всего, что научные понятия, категории — пусть даже простейшие — представляют собой «духовный результат конкретной совокупности» явлений, и они отражают эту совокупность — конечно, в совершенно особенном аспекте. Маркс пишет: «Таким образом, наиболее всеобщие абстракции возникают вообще только в условиях богатого конкретного развития, где одно и то же является общим для многих или для всех элементов. Тогда оно переста-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 727.
[2] Там же, стр. 730.

ет быть мыслимым только в особенной форме»[1]. Маркс приводит пример «простейшей экономической категории» — меновую стоимость. Меновая стоимость «предполагает население — население, производящее в определенных условиях, — а также определенные формы семьи, общины или государства», внутри которых происходит обмен. Меновая стоимость — в объективном своем бытии, отражаемом категорией, — «не может существовать иначе, как абстрактное, одностороннее отношение уже данного конкретного живого целого»[2].

Итак, материальное основание понятия меновой стоимости — это «одностороннее отношение», извлекаемое из конкретного, живого, целостного явления. Чтобы выделить эту «односторонность», необходимо особого рода научное мышление, без которого не было бы возможно существование какой-либо науки. С другой стороны, понятие меновой стоимости охватывает свойство специфическое, но тем не менее присущее в капиталистическом обществе всей колоссальной массе товаров. Именно в своей *односторонности* это понятие дает нам *целое*. Сущность научного познания посредством понятий, категорий, абстракций заключается, как мы видим, в том, что оно выделяет из множества, даже из целокупности явлений нечто одно, специфическое, наиболее существенное в определенном аспекте. Так, продвигаясь со ступени на ступень, познавая связи и опосредования, расширяя представление до научной картины мира, мыслящий ум воспроизводит в себе конкретную тотальность действительной жизни как мысленную тотальность, как мысленную конкретность.

Очевидно, что уже в своем предметно-действительном исходном моменте научное мышление разнится от художественного мышления. Соответственно различны также метод науки и метод искусства, отражающих действительность. В науке предметно-действительный исходный момент — нечто «одно», некое одностороннее отношение, выявляющееся как общность, как всеобщее. В искусстве же исходный момент — это множественность, даже универсальность общественных и естественно природных отношений, сходящихся в одной точке.

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 730.
[2] Там же, стр. 727.

Подведем итог тому, что мы сказали об объективных, предметных основах эстетической сущности искусства:

1. Искусство в соответствии со своим предметом, специфическим объектом познания, имеет дело с общественными явлениями. Оно отражает объективные и субъективные общественные явления, отношения, процессы, а также общественно-исторически сложившееся отношение к явлениям природы, — отношение, неотделимое от этих явлений, с ними совместно существующее и перестающее без них существовать.

2. Искусство отражает объективные общественные явления (и природные явления в их социальном значении) не в их качестве объективных экономических, юридических, социальных, политических, исторических явлений *как таковых*. Оно берет объективные явления в природе и обществе в их значении для сущности человека, в их отношении к человеческому субъекту, в их, как говорил Гёте, «человеческом отношении» при определенных конкретно-исторических условиях. Искусство судит о том, направлено ли то или иное явление, и в какой степени, «за» или «против» человека, человечно оно или бесчеловечно, гуманно или антигуманно. Искусство изображает и объективные явления, и субъективные психологические отношения как выражение и отпечаток сущности человека в конкретных исторических условиях — так, как они предметно или психологически существуют в действительности.

3. Искусство отражает эту особенность вещей и явлений *всесторонне*, как чувственно-практическое или духовное выражение «универсальности человека», а не в экономической, юридической, социальной и т. д. специфичности вещей и явлений, которые оно отражает. В отражении природных вещей, объективных общественных и психических явлений искусство дает многообразную, многостороннюю, универсальную картину «целостности» человеческого отношения, присущую самим явлениям.

Все перечисленные моменты — это основания, условия бытия эстетической сущности искусства, но их еще недостаточно, чтобы на них могли утвердиться основания эстетических особенностей литературы и искусства. Здесь, в этой цепи, не хватает еще одного важного зве-

на, чтобы определить объективность художественной формы, чтобы объяснить безусловную необходимость, в силу которой искусство, литература и эстетическое восприятие отличаются от других форм познания, как его особая форма.

Обратимся вновь к науке, познавательный результат которой — продукт логического мышления и образования понятий — есть отражение «конкретной совокупности как мысленной совокупности», первоначально исходящее из чувственного восприятия и представлений, а в конечном итоге воспроизводящее эту свою действительную совокупность посредством разумного мышления.

К такому результату научное мышление не может прийти, исходя из «комплексного», всестороннего исследования конкретного целого (целого общества, целой страны с ее населением) или из конкретного единичного (скажем, трех метров ткани, купленной для определенной цели). «Человек не может охватить = отразить = = отобразить природы *всей*, полностью, ее «непосредственной цельности», он может лишь *вечно* приближаться к этому, создавая абстракции, понятия, законы, научную картину мира и т. д. и т. п.»[1]

На том же примере меновой стоимости мы видим, что самый простой предмет научного познания лишь объективно существует, как *одна* сторона, *одно* свойство, *одно* отношение, *один* аспект каждого отдельного продукта из универсального мира товаров. (Но каждый отдельный продукт соединяет в себе фактически бесконечную «универсальную» сумму сторон, свойств, отношений.) Это существование предмета научного познания как «одного», что является общим для многих, для всех предметов, *с необходимостью требует абстракции, понятия, формулирования закона в качестве формы познания.* Лишь таким способом наука может проникать в *сущность* явлений. «Абстракция *материи*, *закона* природы, абстракция *стоимости* и т. д., одним словом *все* научные (правильные, серьезные, не вздорные) абстракции отражают природу глубже, вернее, *полнее*»[2], — писал Ленин.

---

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 38, стр. 173.
[2] Там же, стр. 161.

В отличие от этого предмет художественного познания представляется как многообразие специфических свойств, отношений, аспектов и т. д., как множественность, приходящая в известной точке к своему единству. Предмет художественного изображения и эстетического восприятия с этой точки зрения есть пример «богатой совокупности с многочисленными определениями и отношениями». Единство многообразного, богатая совокупность определений и отношений, о которых здесь идет речь, сразу же принимаются *существующими лишь как чувственно-конкретные*. Это заранее исключает абстракции, понятия, законы и т. д. в качестве *специфической формы* художественного изображения и эстетического восприятия. *Особенность действительного существования этого предмета — его чувственно-конкретное бытие — необходимо требует чувственно-конкретной, эмоциональной формы отражения.*

Исследуя метод политической экономии, Маркс прямо и резко противопоставляет особенности научного познания другим способам познания действительности, духовного «освоения мира»: «Целое, как оно представляется в голове в качестве мыслимого целого, есть продукт мыслящей головы, которая осваивает мир исисключительно ей присущим образом — образом, отличающимся от художественного, религиозного, практически-духовного освоения этого мира»[1].

Пожалуй, ни одно высказывание Маркса не подвергалось такому искажению в эстетической теории, как эта простая фраза. Для ее правильного понимания необходимо помнить, что данное положение заключает собой пространное рассуждение о пути, которым научное мышление восходит от абстрактного к конкретному. К этому и только к этому вопросу относится первая часть фразы Маркса. Но темным и извращающим истолкованиям подвергается больше всего вторая часть фразы, из которой пытались извлечь, вернее, в которую пытались насильственно втиснуть «специфику» художественного познания. Маркс говорит здесь лишь, что специфически *научное* познание отличается от некоторых других форм познания и сознания — а именно от художественной формы освоения действительности, от религиозной

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 727—728.

формы, наконец, от той формы духовной деятельности, которую осуществляет в своем повседневном соприкосновении с действительностью любой человек, размышляя о своих поступках и обобщая свой практический опыт без малейшей претензии на то, чтобы эта его духовная деятельность имела специфически научное, художественное, философское, этическое или религиозное значение.

«Обрабатывать» эту фразу цитатно-акробатическими приемами (излюбленнейший из них состоит в отбрасывании мешающего прилагательного — «религиозное») так, чтобы казалось, будто Маркс различал художественно-практическую или художественно-практически-духовные формы освоения действительности, и с поразительным глубокомыслием отсюда выводить художественную «специфику» — это означает не что иное, как подмену марксистской эстетики гаданием на кофейной гуще.

На самом деле, здесь важно выяснить, почему Маркс противопоставляет научное мышление искусству, религии и практически-духовному освоению действительности, вместе взятым. Этот вопрос мы должны исследовать.

Предварительно заметим еще, что, хотя Маркс имел в виду, что искусство представляет собой особенный вид «практически-духовного освоения этого мира», от его имени присваивают ту же практически-духовную специфику также и религии, уверяя, что в противном случае высказывание Маркса утрачивает всякий смысл.

Верно, что основоположники марксизма-ленинизма неоднократно указывали на некоторую связь и общие черты искусства и религии, как *форм познания* (без отношения к их социальному содержанию); при этом точно определялись исторические условия, сделавшие такую относительную общность возможной.

Мы видели, что искусство всегда и во всех случаях есть отражение «человеческого бытия». Религия (на социальном происхождении, роли и функции ее мы здесь не останавливаемся) по своему познавательному содержанию есть «фантастическое отражение человеческого бытия в человеческой голове»[1]. Она является

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 493.

«фантастическим отражением в головах людей тех внешних сил, которые господствуют над ними в их повседневной жизни, — отражением, в котором земные силы принимают форму неземных»[1]. На основе такого познаваемого содержания религия *может* принимать художественные формы — и Маркс очень точно обозначает гносеологические предпосылки, которые делают это возможным. Он говорит о религиях, «в которых образы богов не становятся зримыми, но остаются лишь *представлениями*, следовательно, обретают лишь *словесное*, а не *художественное* бытие»[2]. Конкретно-чувственная зримость богов или святых является, значит, условием «художественного бытия» религий. В другом месте Маркс говорит о греческой мифологии, то есть об определенной форме религии, что это «бессознательно-художественная переработка природы (здесь под природой понимается все предметное, следовательно, включая и общество)»[3].

«Всякая мифология преодолевает, подчиняет и формирует силы природы (включая общественные формы — *Г. К.*) в воображении и при помощи воображения; она исчезает, следовательно, вместе с наступлением действительного господства над этими силами природы»[4], — пишет Маркс. Энгельс в «Анти-Дюринге» подробно развивает эту мысль применительно к положению современных религий в буржуазном обществе, где они также выражают его *практическую* неспособность подчинить себе общественные формы и поставить их под контроль всего общества[5]. Такие высказывания часто повторяются у Маркса и Энгельса и показывают, что в их понимании религия представляет собой *прямую противоположность практически-духовному освоению мира.* Тем самым лишается всякого основания истолкование цитированной фразы Маркса в том смысле, о котором мы уже говорили. Оно грубо извращает подлинную мысль Маркса; только приписывая религии «специфику» прак-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 328.

[2] K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 681.

[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 737.

[4] Там же.

[5] См. там же, т. 20, стр. 328—329.

тически-духовного познания, можно прийти к такому выводу.

Обратимся к проблеме «практически-духовного освоения этого мира». Содержание ему дает вся сумма того непосредственного опыта, который происходит из практического труда, личного практического опыта и личного участия в практической борьбе и т. д. Этот род освоения мира отнюдь не идентичен научному мышлению. Знание не может стать подлинной наукой, опираясь *исключительно* на опыт непосредственно практического труда и на опыт непосредственного участия в практической борьбе. Данные непосредственного и опосредованного опыта должны соединиться, иначе нельзя и говорить о живой, содержательной науке.

На ступени «практически-духовного освоения мира» преобладает чувственно-эмоциональное познание. В своей практической деятельности люди видят и наблюдают прежде всего те вещи и явления, с которыми им на практике приходится иметь дело. Они познают единичные вещи, отношения и их внешнюю взаимосвязь. На этой ступени человеческий разум еще не может прийти к полному пониманию сущности вещей. Маркс указывал, что «если бы форма проявления и сущность вещей непосредственно совпадали, то всякая наука была бы излишня»[1]. Однако, само собой разумеется, непосредственный практический опыт, а также впечатления, взгляды и представления, возникающие в процессе практически-духовного освоения мира, являются источниками и основой всего процесса человеческого познания, и, лишь исходя отсюда, познание может подняться на рациональную ступень (в жизни эти ступени никогда не бывают резко разделены), и сознание развивается в науку.

В «Материализме и эмпириокритицизме» В. И. Ленин показывает на примере «наивного реализма» и философского материализма различие и неразрывную связь между тем, что Маркс называет «практически-духовным освоением этого мира» и наукой: «Наивный реализм» всякого здорового человека, не побывавшего в сумасшедшем доме или в науке у философов-идеалистов, состоит в том, что вещи, среда, мир существуют *незави-*

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 25, ч. II, стр. 384.

симо от нашего ощущения, от нашего сознания, от нашего *Я* и от человека вообще. Тот самый *опыт* (не в махистском, а в человеческом смысле слова), который создал в нас непреклонное убеждение, что существуют *независимо* от нас другие люди, а не простые комплексы моих ощущений высокого, низкого, желтого, твердого и т. д., — этот самый *опыт* создает наше убеждение в том, что вещи, мир, среда существуют независимо от нас. Наши ощущения, наше сознание есть лишь *образ* внешнего мира, и понятно само собою, что отображение не может существовать без отображаемого, но отображаемое существует независимо от отображающего. «Наивное» убеждение человечества *сознательно* кладется материализмом в основу его теории познания»[1].

Таким образом, существеннейшее «общее» между формами познания и сознания, которые Маркс в цитированном отрывке противопоставляет науке, заключается в том, что они в основном стоят на ступени чувственно-эмоционального познания. Уже отсюда следует вывод, что чувственно-эмоциональная форма познания не является спецификой художественно-эстетического познания в том смысле, что именно она якобы отличает искусство от всех других форм познания и общественного сознания, что чувственно-эмоциональное выражение познанного свойственно одному лишь искусству.

С другой стороны, чувственно-эмоциональная форма художественного познания есть особенность, вернее, составная часть особенностей, искусства, в том смысле, что эта форма вырастает закономерно, с необходимостью, из объективных основ эстетической сущности искусства и литературы, эстетического восприятия.

Обратимся теперь к анализу тех *объективных* предметных условий, которые необходимо требуют именно такого особенного рода художественного освоения мира.

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 18, стр. 65—66.

Глава девятая

ЕДИНСТВО ИНДИВИДУАЛЬНОГО И ОБЩЕСТВЕННОГО. ТИПИЧЕСКОЕ В ЖИЗНИ И В ИСКУССТВЕ

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ФОРМА ЧУВСТВЕННО-КОНКРЕТНОГО И ЕЕ СПЕЦИФИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Мы уже видели, что объективные основания эстетической сущности искусства включают в себя множество специфических свойств, отношений и аспектов, приходящих в определенной точке к единству. Предметная, выработанная практикой «универсальность человека» *существует* непосредственно, конкретно, предметно в *специфических явлениях* действительности. «Совокупность всех общественных отношений», образующая и определяющая собой «сущность человека», существует реально в тысячах определенных форм проявления, в бесконечных вариациях индивидуального своеобразия. Лишь в индивидах, в индивидуальных отношениях непосредственно, конкретно, жизненно находится все то, о чем мы говорили как об объективных основаниях эстетической сущности искусства.

Маркс писал: «Индивид есть *общественное существо.* Поэтому всякое проявление его жизни — даже если оно и не выступает в непосредственной форме *коллективного*, совершаемого совместно с другими, проявления жизни, — является проявлением и утверждением *общественной жизни*... Если человек есть некоторый *особенный* индивид и именно его особенность делает из него индивида и действительное *индивидуальное* общественное существо, то он в такой же мере есть также и *тотальность,* идеальная тотальность, субъективное для-себя-бытие мыслимого и ощущаемого общества, подобно тому, как и в действительности он существует... Как тотальность человеческого проявления жизни» [1].

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 590, 591.

На этой мысли основана одна из важнейших для понимания материализма Фейербаха работ Маркса. «Сущность религии», «дух», «идею» Фейербах объясняет тем, что существует действительно, — «человеческой сущностью». Маркс доказал, что эта «сущность» не есть абстракция, присущая единичному индивиду, а в своей действительности есть совокупность всех общественных отношений. «Фейербах, который не занимается критикой этой действительной сущности, оказывается поэтому вынужденным:

1) абстрагироваться от хода истории, рассматривать религиозное чувство [Gemüt] обособленно и предположить абстрактного — *изолированного* — человеческого индивида;

2) поэтому у него человеческая сущность может рассматриваться только как «род», как внутренняя, немая всеобщность, связующая множество индивидов»[1].

Вскрывая эту «всеобщность», открывая в ней истинную, общественно-историческую природу «человеческой сущности», Маркс тем самым открыл также истинную природу индивида и индивидуальных человеческих отношений.

Это положение — главное для понимания объективных основ эстетической сущности искусства (мы отвлекаемся здесь от его исторических изменений). Индивидуальное явление, редко встречающееся явление, единичный случай лишь тогда приобретает эстетическую значимость, если в нем кристаллизуется богатое многообразие общественных или природных, объективно-реальных или психических отношений и связей, взятых в аспекте, выявляющем их существенное значение для человека и делающем их выражением его собственной человеческой сущности. Всестороннее, богатое бытие вещей и явлений, в их общественно обусловленном значении для человеческой сущности, эстетически выражается в облике неповторимости, индивидуальности, непосредственности — короче, в форме и образе чувственно-конкретного. Поэтому все эстетическое чувственно-конкретно, но не все чувственно-конкретное эстетично само по себе.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 3.

Чем органичнее «индивидуальное» соединено с соответственными ему специфическими общественными моментами, чем органичнее единство «отдельного случая» с «общезначимым» в эстетическом смысле, чем более непосредственно чувственно-конкретное является носителем богатой совокупности жизненных проявлений человека или выражением его практически-духовной универсальности, — тем отчетливее реализуется сущность эстетического.

В основе общих эстетических категорий лежит единство противоположных форм — «индивидуального» и специфических общественных моментов (о которых мы уже говорили), «единичного», «особенного» и «всеобщего» (в эстетическом смысле). Это единство противоположностей является условием постоянного перехода друг в друга содержания и формы художественного произведения. Этот переход есть в прекрасном и в уродливом, в комическом и возвышенном; не может быть чего-либо «вообще» прекрасного, «вообще» уродливого вне конкретных явлений.

Этим единством определяются все главные стороны и моменты художественного произведения — оно определяет его тему (так, например, «строительство социализма» — это не художественная тема; ею могут быть те или иные определенные судьбы, те или иные события, связанные со строительством социализма); то же единство определяет специфическое идейное содержание художественного произведения, выражается в фабуле, в сюжете, лежит в основе законов художественной композиции и т. д.

Теоретическим выражением этого единства противоположностей является категория типического. Само по себе «типическое» не существует, так же как «эстетическое». И в действительности, и в художественном произведении оно должно принять *определенный* облик типических характеров, типических ситуаций, прекрасного или безобразного, комического или трагического и т. д. Типичность как эстетическая категория прежде всего выражает специфический род *художественного обобщения,* познание чего-то, имеющего «всеобщее значение», познание своеобразного общественного содержания через нечто единичное, особенное, через индивидуальный

случай. Типизация — это специфический способ художественного обобщения, в свою очередь внутренне различающийся в отношении метода, употребляемого для обобщения: метода реалистического, романтизирующего, символизирующего и т. д.

Типическое в качестве эстетической категории имеет объективное обоснование. Его основой — мы это в дальнейшем покажем — является *вся объективная диалектика единства противоположностей*, объективная диалектика причины и следствия, единичного, особенного и всеобщего, необходимого и случайного, возможного и действительного, исторического и логического, сущности и явления, содержания и формы. Ни из одной из этих философских категорий, относящихся ко *всей* действительности и ко *всему* процессу человеческого познания этой действительности, типическое не может быть, однако, «выведено», ибо ни одна из этих философских категорий не отражает специфики тех противоречивых моментов, которые приводятся к единству типическим как эстетической категорией.

Все это дает нам возможность сказать также, что искусство и эстетическое освоение действительности в целом следует отличать от морали, как более широкой формы общественного сознания.

Существенная черта морали состоит в том, что она отражает не какие-либо специфические отношения, связи или сферы общественной жизни, но все отношения между людьми. Это верно и в объективном, и в субъективном смысле. Мораль сходна с искусством в том, что она также представляет собой форму общественного сознания, способную отражать все общественные и личные отношения — от реальных классовых боев до интимнейших проявлений любви. Кроме того, мораль — и в этом она также подобна искусству — отражает многообразные общественные и личные отношения между людьми не только как таковые, чисто объективно, а всегда в их внутренней связи с человеческим субъектом. Проблема морали, следовательно, заключается не в политических, экономических, правовых и т. д. отношениях и установлениях как таковых, а в их значении с точки зрения радости и горести людей: хороши ли они или плохи, справедливы или несправедливы, ценны или

не имеют цены с точки зрения человеческих интересов или потребностей [1].

Любая эстетическая оценка, любое эстетическое суждение, предметом которых являются отношения между людьми и их художественное отражение как прекрасных или безобразных, комических или трагических, в соответствии с указанной общностью объективной основы, необходимо включает в себя этический аспект, притом настолько органично, что можно с полным правом говорить об *этически-эстетической* оценке всех человеческих отношений.

Но моральная оценка не отражает тех особенных проявлений человеческой сущности, которые лежат за пределами прямых отношений между людьми. Родной ландшафт, подчинившееся человеческому господству море, гигантское промышленное предприятие не хороши и не плохи в смысле моральной оценки, они не могут быть ее объектами. Ни наличие природных явлений, полезных (или вредных) человеку, ни проявляющаяся в производительном труде «чувственно представленная психология человека... в ее связи с сущностью человека» (Маркс) не подлежат положительной или отрицательной моральной оценке. При всем «сходстве» явлений, которые могут быть предметом художественного отражения или предметом морального суждения, они друг от друга отличаются.

Хотя моральной оценке подлежат все общественные и личные отношения людей и она воздействует на них в указанном выше специфическом аспекте, в ней не отражается вся совокупность этих отношений и в их «синтезе». Моральная оценка выражает то «единое» во всех этих многообразных отношениях, будь то политических, экономических, правовых, личных и т. д., что свойственно им всем, их общее, их всеобщее. Оно, таким образом, обобщает в форме *всеобщих* норм оценку этого особого аспекта. Напротив, художественная форма общественного сознания отражает в этом специфическом аспекте то единство многообразия, которое открывается лишь в единичных, конкретных явлениях. Она отражает целокупность человечески-существенных отно-

---

[1] См. M. Klein, Über das Wesen und die gesellschaftliche Funktion der sozialistischen Moral, «Einheit», Heft 12, 1956, S. 1205.

шений и моментов, проявляющуюся в *одном явлении*. Искусство обобщает в форме конкретного.

Из сказанного видно, что художественное и моральное осознание действительности имеет тенденцию глубоко и широко взаимопроникать друг в друга.

Основоположники марксизма-ленинизма постоянно указывали на необходимость возможно более органического единства «личного» и «общественного».

Энгельс, с похвалой отзываясь в письме к Минне Каутской о некоторых персонажах ее романа, писал: «Характеры... обрисованы с обычной для Вас четкостью индивидуализации; каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность, *«этот»*, как сказал бы старик Гегель; так оно и должно быть». Но Энгельс резко критикует автора за то, что не везде такое органическое единство достигнуто: «Эльза еще сохраняет черты определенной индивидуальности, хотя тоже несколько идеализирована, но в Арнольде личность еще больше растворяется в принципе» [1].

Этот специфический способ обобщения в форме «взаимопроникновения» указанных выше моментов относится не только непосредственно к изображению людей, к созданию человеческих характеров, типов. То же относится ко всем моментам художественного отражения действительности, содержательного и формального созидания художественного произведения. Это также относится к изображению непосредственно общественных явлений, как и к любой художественной картине природы. При этом всестороннее бытие природы «для человека», взятое в конкретном явлении природы, может играть роль *самостоятельного* конкретного объекта художественного изображения (как, например, в пейзажной живописи) или одной из составных частей целой «системы связей», относящихся к определенному конкретному субъекту (например, картины природы в эпической литературе, «фон» или составная часть различных форм изображения людей в изобразительном искусстве).

Речь идет, следовательно, не о том, что каждая деталь художественного изображения может и должна

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVII, стр. 505.
Эльза и Арнольд — персонажи романа Минны Каутской «Старое и новое». — *Прим. ред.*

стать «самостоятельной» носительницей некой «тотальности», проявляющей существо человека, — как, например, в «Будденброках» плохие зубы и синие височные жилки у Томаса и Ганно Будденброков становятся непосредственным выражением целого через деталь. Такой способ изображения, если его проводить со всей последовательностью, обременил бы каждую подробность чрезмерной символизирующей значительностью. Лишь «сочетание всех конкретных реальных подробностей» может быть в художественном произведении, отражающем не одно какое-либо совершенно конкретное явление, в известной мере «материальным» носителем тотальности связей с действующими субъектами или целокупностью всех связей действующих субъектов.

Своеобразие кристаллизации разнообразных, соотнесенных с человеком моментов конкретного реального явления, как решающий вопрос возникновения явления эстетического, возвращает нас к своеобразию эстетической субъективности: для литературы и искусства, как идеологических форм общественного сознания, характерно, по-видимому, прежде всего то, что они охватывают множество идей, что в них соединяется много других форм общественного сознания: социально-политических, научных, философских идей, в определенных случаях — религиозных представлений, моральных оценок. Но нет ничего ошибочней взгляда на художественную субъективность как конгломерат или арифметическую сумму идей, вливающихся из всех других форм сознания. Художественная субъективность покоится именно на *единстве* неповторимых, определенных и более общих сторон социальной жизни, которые мы нашли в объективных основах эстетической сущности искусства. Само собой разумеется, что художнику, создающему, скажем, образ человека в литературном произведении, недостаточно знать лишь «совокупность всех общественных отношений», образующих человека вообще. В каком определенном, индивидуальном характере, в каком сочетании психологических особенностей, образовавшихся, сформировавшихся так, а не иначе, особыми, определенными обстоятельствами, конкретно выражается то «сочетание всех общественных отношений», о котором идет речь? Как действует, думает, чувствует, переживает герой в совершенно определенной ситуации?

Как ведет он себя? Как должен он себя вести, если исходить из всей индивидуальной и общественной истории его развития и своеобразия его характера? Художественная субъективность должна всегда отвечать на эти и тысячи других вопросов.

Для того чтобы персонаж стал подлинным индивидом, выражающим тотальность проявлений человеческой сущности, персонаж, которого писатель изображает или творит, «заставляет» художника делать то, что он в состоянии выполнить лишь величайшим напряжением всех сил, присущих его *собственной индивидуальности*, а не применением одних лишь «общих» идей, руководящих принципов, норм общественного сознания. Живой персонаж, чувствуя, любя, ненавидя, страдая, торжествуя, требует от художника, чтобы он был «за» или «против» него, чтобы он вместе с ним жил и переживал, чувствовал, любил, страдал, ненавидел, возмущался, чтобы он придавал своему «предмету» все силы своего чувства и сознания, отвечающие его собственной индивидуальной сущности. Это не значит бездумно употреблять свое перо для самовыражения литературного персонажа; это значит соединять с полной субъективной искренностью ту ясность сознания, которая поддерживает определенную «дистанцию» между художником и его персонажами и позволяет художнику скрещивать с ними, с их образами оружие своих собственных общественных идей и идеалов, стремясь к его собственным социальным целям, и, таким образом, служить тому классу, литературным представителем которого этот писатель является. Как бы ни складывалась, ни формировалась в индивидуальном творческом процессе субъективность художника, она всегда, в соответствии со специфическим предметом искусства, проявляет себя не как простая сумма различных мыслей и знаний, но как «духовная конкретность». Ей также присущ «синтетический» характер, охватывающий специфические общественные моменты в индивидуальных, специфических явлениях, характер, неразрывно связанный со всеми психическими силами его собственной индивидуальности.

В этом смысле художественное обобщение совершается также — и даже в особенности — там, где художник не отображает непосредственно конкретное, а дает

выражение субъективным переживаниям, движениям чувства и т. д. (В этом заключается существенная сторона лирики, музыки, отчасти художественного танца и т. д.). Но именно в тех случаях, когда художник вливает в художественные образы *непосредственно свое* переживание, чувства, индивидуальность, необходимо, чтобы он, говоря словами Энгельса, сам был «типом», вполне определенным человеком, чтобы о нем можно было сказать: «этот».

С объективной точки зрения, так же как с точки зрения объективно-принципиальной, отказ от широты и полноты отражения социальной действительности или отказ от ясно выраженной, определенной индивидуальности в равной мере гибельны для искусства и его эстетического воздействия. Лишь органическое соединение обоих моментов создает субъективную предпосылку большого искусства.

Было бы неверно понимать процесс художественного творчества, как в первую очередь выбор и мыслительную переработку определенного содержания, которое становится таким образом «содержанием для художественного произведения», вливается затем в «художественную форму» и отвердевает в ней, как расплавленный чугун в изложнице. «Взаимодействие конкретных содержательных моментов», о которых мы говорили вначале, есть в большом реалистическом искусстве, а процесс формообразования одновременно является творческим развертыванием содержания.

ОБЪЕКТИВНОСТЬ ТИПИЧЕСКОГО В ИСКУССТВЕ

Индивидуальное, как тотальность общественных, связанных с человеком, человечески-существенных элементов, «единичное», «особенное», как «всеобщее» в том специфическом виде, который выражается художественными средствами, есть уже в самой действительности, существуют объективно. Это основа объективности типического как эстетической категории. Статья В. И. Ленина «Памяти графа Гейдена» (о которой мы еще подробно будем говорить) содержит в себе лучшее во всей марксистской литературе изображение человеческого типа, су-

ществующего объективно, в действительности. В. И. Ленин намеренно сопоставляет его с художественными типическими характерами из произведений Тургенева, Некрасова, Салтыкова-Щедрина и устанавливает существенное сходство между наличествующим в действительности типом и его художественно-типическими отображениями.

Однако механическое копирование реального явления, простое зеркальное отражение того, что есть в самой общественной действительности, никогда не может привести к подлинно художественной типизации, к реалистическому обобщению действительности.

В чем причина этого кажущегося противоречия? С одной стороны, художественный тип есть тип объективно данный, но, с другой стороны, оказывается, что простого духовного воспроизведения этой объективности никогда не бывает достаточно, чтобы воспроизвести тот или иной тип художественно.

Почему отображение чувственно-конкретных явлений действительности с помощью художественной фантазии лишь тогда может быть «верным», если чувственно-конкретная копия «изменяет», «преобразует» изображаемое, «вновь создает» его в умственно-душевном мире? Почему художественное отражение действительности может в принципе служить для опосредования такого рода познания, которое выходит за пределы непосредственного чувственного восприятия действительности и непосредственных представлений о ней?

Если бы простое созерцание и восприятие непосредственно данной общественной и природной действительности могли обеспечивать достаточное познание их эстетической сущности, тогда не возникла бы общественная потребность в искусстве. Искусство, как особая форма общественного сознания, было бы излишним, и человечеству не за чем было бы прилагать усилия для его создания. Но открывающиеся созерцанию и восприятию элементы эстетического, содержащиеся в действительности, не раскрываются непосредственно, или, во всяком случае, это случается редко.

Мы видели, что отличительный признак эстетического—это единство индивидуальных, особенных и определенных общественных явлений. Отсюда ясно, что познание такого единства противоположностей невозмож-

но, если мы не идем глубже поверхности явления, то есть подходим к нему эмпирически, созерцательно, как случайные наблюдатели. Индивиды очень часто не знают, что, трудясь, вступая друг с другом в те или иные отношения, они тем самым формируют свое общественное бытие. Они этого не видят, не отдают себе отчета в том, какие более отдаленные, *общественные* следствия и влияния вытекают из их непосредственной, повседневной индивидуальной деятельности. Познание этого фактического единства индивидуальных и общественных факторов затруднено в определенных исторических условиях еще тем, что общественные отношения людей принимают форму отношений вещей, что общественно-человеческие отношения на поверхности их проявлений вследствие этого действительно принимают форму «отчужденных» отношений между вещами.

Таким образом, перед всеми идеологическими формами общественного сознания стоит одна общая задача — представить сознанию противоречие индивидуального и общественного (в данном случае не в исторически-антагонистическом смысле), противоречие «единичного случая» и «всеобщей значительности», кажущиеся на первый взгляд неопосредованными, бессвязными, в их объективных опосредованиях и связях. Специфическая задача художественного отражения заключается в том, чтобы показать противоположность между индивидуальным и общественным, между отдельным и всеобщим, между случайным и необходимым, между сущностью и явлением и т. д. в таком *непосредственном* единстве, какое *могло бы* существовать в действительности. Но, для того чтобы воспроизвести в мышлении это единство в чувственно-конкретной форме, необходима художественная фантазия.

В действительности любое единичное явление несет в себе также всеобщность: «Общее существует лишь в отдельном, через отдельное. Всякое отдельное есть (так или иначе) общее. Всякое общее есть (частичка или сторона или сущность) отдельного. Всякое общее лишь приблизительно охватывает все отдельные предметы. Всякое отдельное неполно входит в общее и т. д. и т. д.»[1]

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 38, стр. 359.

В. И. Ленин иллюстрирует эту диалектику рядом простых примеров: «Иван есть человек, Жучка есть собака, *это* есть лист дерева и т. д.»[1] В каждом из этих определений есть отдельное (Иван, Жучка, это), являющееся носителем определенного общего: человек, собака, древесный лист. Но в каждом из этих определений есть также неисчислимое множество случайных, «лишенных существенности», несущественных моментов, устранимых с точки зрения определенного общего. Итак, даже самое простое «обобщающее» определение требует обособления, различения, отбора.

«Общее», являющееся предметом художественного отражения действительности, — это богатое многообразие общественно-исторических, к человеку относящихся, существенных для человека явлений из всех областей действительности. Это очень сложное «общее», которое к тому же должно выразиться в индивидуальном характере, в вполне определенном, особенном явлении или событии.

Предположим, писатель идет на производство, чтобы изучить такое важное общественно-человеческое явление, как становление социалистического коллектива, о котором он хочет написать рассказ. Сначала писатель сталкивается лицом к лицу с бесконечным множеством явлений из жизни членов бригады, и многие явления совершенно несущественны, с его точки зрения, они подлежат отсеву. (Говоря об отсеве множества несущественных с эстетической точки зрения явлений, мы никоим образом не имеем в виду одни лишь отрицательные, уродливые явления.) Становление коллектива в действительности идет медленно: полгода, два года. Писатель начинает сгущать, сжимать действительный материал. Но если он хочет быть правдивым в изображении достоинств коллектива, то он должен изобразить также и трудности, которые в конечном счете являются причиной медленного роста; следовательно, писатель должен сгущать, заострять, усиливать трудности, конфликты, которые мешают формированию коллектива. С этого момента начинается уже «вымысел», *работа* фантазии. Может случиться, что реальные характеры членов бригады

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 38, стр. 359.

вовсе не дают повода к такому заострению и усилению; тогда писатель начинает изменять, обогащать характеры. Если при этом оказывается, что простого устранения несущественных сторон, что одного лишь заострения и «обогащения» характеров «недостаточно», то персонаж приходится изменять в корне, «выдумывать» его, «создавать вновь» посредством художественной фантазии. Лишь тогда такие индивидуальные образы людей, особые ситуации и конфликты будут способны нести в себе то наглядное богатство «общего», которое является отличительным признаком эстетического.

Конечно, приведенный нами пример схематичен и, возможно, недостаточно полно характеризует сложность художественного творческого процесса. Но этот пример нужен исключительно для того, чтобы указать на один важный момент. Не так уж редко говорят, что в самой жизни темы, материал, фабулы, конфликты для рассказов, повестей, драм, романов чуть не на улице валяются, и не понятно, почему не находится художника, чтобы занести их в записную книжку и не откладывая дела в долгий ящик написать рассказ, повесть, драму или роман. Такой взгляд на вещи сближает художника с фотографом-любителем. Мы видим на примере многих произведений, включающих автобиографические черты, что художника «не удовлетворяет» и его собственная персона, и он не может сделать из нее — такой, какова она есть, — героя литературного произведения. Поэтому автор весьма часто, даже в произведении с сильными автобиграфическими мотивами, не только «обогащает» свой облик, но создает его в своей фантазии. Художественное воспроизведение, в котором единичное, особенное присутствует во всей конкретности, как синтез многоразличных, в эстетическом смысле существенных черт, не может быть «просто подслушано» непосредственно в жизни, не может быть «просто списано», «срисовано» с нее; оно, как правило, есть продукт творческой фантазии.

Диалектическая взаимосвязь случайности и необходимости, существующая в действительности, представляется эмпирическому, непосредственному наблюдателю поверхности общественной жизни только в форме случайности. Энгельс пишет: «...то, что утверждается как необходимое, слагается из чистых случайностей, а то, что

считается случайным, представляет собой форму, за которой открывается необходимость...»[1]

Возьмем пример из жизни любого человека. С индивидуальной точки зрения некоего выпускника школы, совершеннейшая случайность, что он призван в армию и стал зенитчиком, так как это ни в какой мере не следовало с необходимостью из истории его жизни. Случайно и то, что он попал в Рурскую область и стал служить под началом командира, не особенно лояльного к фашизму, — ведь он мог попасть и к ярому нацисту; случайность, конечно, что отец его близкого друга — военный, занимающий в фашистском командовании высокую должность. Случайно, через посредство другого зенитчика, он сближается с бывшей танцовщицей, женой крупного национал-социалистского чиновника, обслуживающего концлагеря; эта женщина одновременно привлекает и отталкивает молодого человека своим цинизмом и эгоизмом. Случайно он знакомится в отпуску с девушкой, отец которой арестован как антифашист; случайно его направляют отбывать трудовую повинность в Словакию, где он оказывается в центре партизанского движения. Совершенно случайно он становится невольным свидетелем страшных эсэсовских зверств на одной мельнице и т. д. и т. д. Бесконечная цепь случайностей определяет судьбу и приключения Вернера Хольта. Однако Дитер Ноль, можно сказать, так точно взвешивает и выбирает, детально продумывая все случайности, которым подвергается его герой (причем автору нет нужды прибегать к комментариям), что с убедительной ясностью, в конкретной, непосредственной форме возникает *внутренняя необходимость, внутренняя логика* судьбы героя. Художественная сила романа не в последнюю очередь зависит и от того, что читатель глубоко убежден *в необходимости* именно такого развития Хольта, его последнего расчета с бывшими друзьями и «сотоварищами», с милитаризмом, — ибо читатель сам непосредственно пережил вместе с развитием сюжета романа то, что, говоря словами Энгельса, считается случайным, но представляет собой форму, за которой скрывается необходимость.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 21, стр. 303.

Не надо разъяснять, как велико познавательное значение художественного произведения, если оно не только показывает читателю необходимость в цепи случайностей, но также помогает ему *непосредственно* распознавать необходимость в сплетении случайностей, бессмысленно на первый взгляд возникающих в его собственной судьбе или судьбе его поколения.

Но для этого писателю недостаточно нанизывать случайность за случайностью. Определенный «порядок», в котором он их располагает, внутренняя последовательность и логика, развитие *определенных* характеров в *определенных* положениях — все это образует общую художественную структуру произведения. Она живет в «искусной» (не прямо из действительности взятой) фабуле, в композиции, в правильном соподчинении отдельных частей произведения, позволяющей читателю самому пережить ее «внутреннюю логику», которая проявляется в средствах, которыми характеризуются персонажи и ситуации, — короче, во всех остальных частях произведения. Реальная диалектика случайности и необходимости дана объективно, но она лишь слабо проявляется в непосредственной действительности. Дело художественной фантазии — выявить эту диалектику в индивидуальной судьбе, сделать ее конкретно видимой в отдельном случае, пластически изобразить связи, скрытые от простого восприятия непосредственной действительности.

«Объективная, внутренняя логика» явлений и событий осуществляется не только в затронутой нами сейчас области, не только в последовательном развитии характеров и ситуаций. В более глубоком и широком смысле она действует в истории и должна быть выявлена там и осознана.

В. И. Ленин пишет: «Из того, что вы живете и хозяйничаете, рожаете детей и производите продукты, обмениваете их, складывается объективно-необходимая цепь событий, цепь развития, независимо от вашего *общественного* сознания, не охватываемая им полностью никогда. Самая высшая задача человечества — охватить эту объективную логику хозяйственной эволюции (эволюции общественного бытия в общих и основных чертах с тем, чтобы возможно более отчетливо, ясно, критически при-

способить *к ней* свое общественное сознание и сознание передовых классов всех капиталистических стран»[1].

В. И. Ленин указывает, что высшая задача человеческого познания заключается в том, чтобы понять объективную логику общей эволюции общественного бытия, реальную тенденцию исторического развития, пролагающую себе путь сквозь бесконечную цепь кажущихся случайностей. Существеннейшую роль в выполнении этой задачи играет самая передовая наука — марксизм-ленинизм.

Однако общая научная форма общественного сознания не может *полностью* выполнить задачу, сформулированную В. И. Лениным. Одно дело—познать объективную логику в ее *общих* чертах (теоретически). Другое дело— научить людей видеть, какими сложными путями она осуществляется в непосредственных житейских и трудовых отношениях людей, какое — порой весьма противоречивое — влияние она оказывает на развертывание человеческой сущности. Лишь таким способом общественное сознание может с максимальной отчетливостью, ясностью и критичностью приспособиться к объективной тенденции исторического развития. В этом отношении наряду с наукой большая общественная специфическая задача ложится на искусство. Чтобы выполнить ее, искусство должно отражать непосредственные отношения людей не в форме простой и кажущейся беспорядочной случайности, как они представляются в «подлинной» жизни; в отображении этих непосредственных отношений и явлений, насколько только позволяют рассматриваемые отношения и явления, искусство должно выявлять объективную историческую тенденцию и ее воздействие на субъект, на людей. Совершить это «изменение» в отображении по сравнению с отображаемым для того, чтобы лучше, яснее, отчетливее понять отображаемое, — это задача, как мы говорили, художественной фантазии. Именно в этом смысле фантазия художника является носительницей партийности искусства.

Наконец, художник, стоя лицом к действительности, которую он отражает, сталкивается еще с другим явлением. Действительность, представющая перед ним в своем чувственно-конкретном существовании, «не останавли-

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 18, стр. 345.

вается» и, насколько охватывает взгляд, не имеет ни начала, ни конца. Художественное же произведение, напротив, должно иметь начало и конец, правый и левый края, верх и низ. В жизни не бывает раз навсегда законченного в себе процесса, каждое явление вплетается в бесконечное количество других, одно переходит в другое, все находится в процессе бесконечного движения и развития, и это чрезвычайно затрудняет непосредственное осознание действительности. Художественное освоение действительности, более глубокое познание конкретных явлений, непосредственно данных, возможно лишь с помощью извлечения явлений из бесконечного потока, переработки их в относительно законченные явления и процессы; посредством поиска существующих границ и закрепления этой ограниченности, посредством изображения, как целого, того, что в действительности может быть лишь частью. Чтобы произвести эту «обработку» простого механического отражения действительных явлений и событий, также нужна фантазия.

ТИПИЗИРУЮЩЕЕ ОТОБРАЖЕНИЕ КАК ПРОДУКТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФАНТАЗИИ

В фантазии отразилась одна из великих способностей человеческого духа, благодаря которой человек может, познавая действительность в ее чувственно-конкретном существовании, подниматься над чувственно-конкретными представлениями о непосредственно данной действительности, «преобразовать» ее картину и прибавлять нечто свое к ее познанию; человек покидает почву данной действительности лишь для того, чтобы опередить ее, идя дальше в направлении ее собственных тенденций развития, — для того чтобы изменить ее и себя соответственно своей идее.

Роль этой великой субъективной силы в художественном освоении действительности имеет объективное основание. Она вытекает из своеобразия объективных основ эстетической сущности искусства. Объективно данные эстетические возможности приобретают свой художественный облик лишь через фантазию; благодаря ей они действительно «осваиваются», включаются в сокровищницу духовных ценностей, познаются и реализуются

как выражение человеческой сущности. Без продуктивной деятельности фантазии невозможно художественное обобщение.

Отсюда следует, что связь между объективностью и художественной фантазией — это существенная черта реализма в художественном отображении действительности. Известно, что отрыв фантазии от действительности наносит такой же ущерб реализму, как отказ от использования фантазии. В своем исследовании, посвященном романтической школе, Гейне весьма настойчиво обращал на это внимание читателей, анализируя различие между поэзией Новалиса и гротескной фантастикой Э. Т. А. Гофмана: «... По совести говоря, Гофман как поэт был гораздо выше Новалиса. Ибо последний со своими идеальными образами постоянно витает в голубом тумане, тогда как Гофман со своими причудливыми карикатурами всегда и неизменно держится земной реальности. Но как титан Антей оставался непобедимым, пока касался ногами матери-земли, и потерял силу, как только Геркулес поднял его на воздух, так и поэт бывает силен и могуч лишь до тех пор, пока не покидает почвы действительности, и становится бессильным, как только начинает парить в голубом тумане»[1].

Во всей истории немецкой эстетики редки случаи, когда условия существования и сущность творческой, реалистической фантазии были бы обрисованы так же хорошо, как в «Лекциях по эстетике» Гегеля. Фантазия, сказано там, — это художественная деятельность, которая вместе с тем содержит в себе моменты чувственности и непосредственности. «Однако она не является ни, с одной стороны, лишь механической работой, лишь бессознательной сноровкой в чувственных приемах или формальной деятельностью согласно правилам, которые необходимо твердо заучить, ни также, с другой стороны, научным творчеством, переходящим от чувственного к абстрактным представлениям и мыслям или же совершающимся всецело в стихии чистой мысли, а стороны духовного и чувственного должны слиться воедино в художественном творчестве. Так, например, можно было бы попытаться при создании поэтических произведений

[1] Г. Гейне, Полн. собр. соч. в двенадцати томах, «Academia», М. — Л., т. VII, 1936, стр. 242—243.

сначала воплотить в прозаической форме то, что придется потом изображать поэтически, а затем уже облечь эту мысль в образы, выразить ее в рифмованной речи и т. д., так что образное было бы лишь навешано на абстрактные размышления, как некое украшение, некий внешний наряд. Однако попытка работать посредством таких приемов привела бы лишь к плохой поэзии, ибо здесь совершались бы как *раздельные* деятельности то, что в подлинном художественном творчестве достигает цели в своем нераздельном единстве. Это подлинное творчество составляет деятельность художественной *фантазии*»[1].

Мы видели уже, что «нераздельное единство», о котором говорит Гегель, имеет предпосылку в нераздельном единстве, в эстетическом смысле, «отдельного» и «всеобщего» моментов самой объективной действительности (а не структуры «абсолютного духа», как полагал Гегель). Здесь не место исследовать, как гносеологическое явление, это «нераздельное единство», осуществляющее себя с точки зрения теории познания на ступени эмоциональных представлений. Подчеркнем лишь правильность мысли, вытекающей отсюда, что никогда не бывает абсолютного разграничения между эмоциональной и разумной ступенями человеческого познания. Уже в простейших чувственных *восприятиях* участвуют элементы разумного познания; они направляют ощущения, руководят ими. Эмоциональные *представления* о событиях и о познанном еще больше испытывают влияние разумной ступени — независимо от того, сознает это или нет художник в каждый момент своего творчества. В основе воображаемых образов лежат, конечно, не абстрактные теории, а определенность картины мира, которую художник, в особенности художник-социалист, выработал себе с помощью науки. Я намеренно выбираю здесь выражения «картина мира» или «мировоззрение», чтобы мысль читателя не шла в направлении лишь одной определенной стороны разумного мышления, чтобы нельзя было прийти к неверному представлению, будто на конкретную идеологическую окраску создаваемых фантазией образов влияет одна лишь социально-политическая или одна лишь философская сторона мысленной переработки действительности. Здесь также

[1] Гегель, Соч., т. XII, стр. 42—43.

нужно помнить об универсальной широте, всегда обусловленной принципами эстетической сущности искусства.

Гегель дает — хотя он и исходит из идеалистических позиций и из идеалистической концепции действительности — довольно точное изображение сущности реалистической художественной фантазии. Гегель признает творческую, продуктивную силу фантазии. Это значит, что фантазия не просто отражает данное в действительности, не просто оформляет это в представлениях как «голая пассивная сила представления». Фантазия *творит* новую картину действительности, которая не могла бы открыться простому восприятию и пассивному представлению с такой глубиной и убедительностью в эмпирической действительности. В чем же видит Гегель характерное для творческой, продуктивной фантазии?

Прежде всего сюда принадлежит способность и склонность к восприятию действительности и ее образов, то есть способность к точному наблюдению, которое посредством внимательного видения и слышания дает духу отпечатки множественных образов данной действительности. К дару наблюдательности должна присоединиться «сохраняющая память», удерживающая внутренне многоразличный мир в разнообразных картинах. Художник должен «многое видеть, многое слышать и многое сохранить в своей памяти». Гегель тут же выясняет то главное, на что направляются способность созерцания и сохраняющая память. Сперва это реальный, действительный облик внешних явлений. Затем происходит не меньшее изучение «внутреннего мира человека, страстей его души и всех целей, к которым стремится человеческое сердце». Но за этим двойным значением следует третье — интимное знакомство с тем, как человеческая сущность находит свое выражение в реальности, в действительности «и просвечивает сквозь ее оболочку». Мы видим, что Гегель, рассматривая творческую фантазию, главное внимание направляет на познающее созерцание и сохраняющую память; он ориентирует их на множественность явлений, в которых выражаются объективные основы эстетической сущности искусства. Но процессы созерцания и запоминания не могут протекать холодно и равнодушно: «что человека интересует, то он удержи-

вает, и глубокий дух расширяет поле своих интересов, охватывая неисчислимое множество предметов».

Гегель неутомимо подчеркивает со всей выразительностью действительную основу, объективную почву творческой художественной фантазии. «Художник... не вынужден опираться на плоды своей собственной фантазии, на им самим созданные домыслы, а, наоборот, должен отвернуться от плоского, так называемого идеального, и вступить в область действительности. Идеалистический приступ в искусстве и поэзии всегда очень подозрителен, ибо *художник должен черпать из полноты жизни, а не из полноты абстрактных общностей,* так как в искусстве... действительное внешнее оформление составляет стихию творчества»[1].

Гегель этим своим первым определением художественной фантазии отнюдь не отдает предпочтения эмпирическому копированию действительности — это немедленно же выясняется во втором определении. Гегель исходит из того, что художник выбрал предмет, который он намерен изобразить из круга наблюденных им и отвечающий требованиям искусства. Но недостаточно после этого просто отразить эстетическую сущность данного предмета, или, как говорит Гегель, передать «проявления внутренней жизни духа в реальности внешних форм». Гегель пишет, что внешне должна проявиться «сама по себе сущая истина, разумность действительного»[2]. Это значит, что поэт или художник должен так переработать свой материал, чтобы всеобщее значение, присущее избранному отрезку действительности, было «обогащено», «сгущено» так, что оно выйдет далеко за пределы непосредственно избранного предмета. При этом, однако, неизбежным бывает, как правило, не только обогащение избранного предмета общественной «содержательностью», но также «изменение» взятых из действительной жизни непосредственных явлений посредством творческой фантазии. Гегель видит в этом две стороны *сознательной* деятельности творческой фантазии художника. Не только существенность и истинность в эстетическом смысле — Гегель говорит: *«разумность»* того «определенного предмета, который он пред-

---

[1] Гегель, Соч., т. XII, стр. 289 (курсив мой. — *Г. К.*).
[2] Там же, стр. 290.

принял изобразить, должна... наличествовать в сознании художника и двигать его творчеством...»[1]

Для этого «художник должен продумать это существенное и истинное *во всем его объеме и всей его глубине*»[2]. Это может относиться лишь к картине мира (по возможности верной), разработанной художником во всю ширь и глубь, когда она не только определяет и окрашивает собой продуктивную художественную фантазию, но и сама вновь вырабатывается художником в процессе его труда.

Гегель считает очень важным *сознательный* элемент художественной фантазии: «Ибо без помощи размышления человек не может осознать того, что́ живет в нем; вот почему мы замечаем в каждом великом художественном произведении, что свой материал художник долго и глубоко продумывает со всех сторон. Одна лишь беззаботная, легко окрыленная фантазия никогда не создает подлинно ценного произведения искусства»[3]. Поэтому Гегель считает деятельность художественной фантазии также трудной умственной работой и называет нелепой мысль, будто «такие поэмы, как гомеровские, созданы поэтом во сне»[4].

Особенности переработки действительности посредством фантазии и размышления Гегель противопоставляет выработке научных понятий. Художественная переработка действительности — не теоретическое мышление; и если художник в процессе творчества «мыслит философски, то он в отношении этой формы своего знания делает дело, как раз противоположное делу искусства». Ибо задача фантазии состоит лишь в том, чтобы «осознать эту внутреннюю разумность» (разумность той множественности человечески-существенного, что существует в явлениях, внешних по отношению к художнику, и в нем самом), притом «не в форме общих положений и представлений, а в конкретном облике и индивидуализированной действительности. То, что́ в нем живет и бродит, художник должен поэтому изображать в тех формах и явлениях, облик и образ которых он при-

---

[1] Гегель, Соч., т. XII, стр. 290.
[2] Там же (курсив мой. — *Г. К.*).
[3] Там же.
[4] Там же.

нял в себя», — и именно так, что конкретные формы и явления становятся способом принять в себя соответственную им тотальность существенных человеческих отношений и выразить их во всей полноте. Гегель употребляет прекрасное выражение: деятельное взаимопроникновение (Ineinaderarbeitung), говоря о слиянии разумного содержания с реальным обликом, которое происходит с помощью «бдительной рассудительности» и «глубокого душевного переживания, глубокого чувства»[1].

Гегель считает данное определение фантазии, как способности вырабатывать и опосредовать особого рода сознание, недостаточным, еще не вполне соответствующим особенностям художественного изображения. Он вводит дополнительный момент, внутренне присущий художественной фантазии и принадлежащий к природе поэтического, — необходимую «концентрированность душевных переживаний», напряжение всех душевных сил. Почему? Потому что «благодаря именно такой концентрированности чувств, проникающих и одушевляющих собою все произведение, материал художественного произведения и его оформление являются выражением подлиннейшего его «я», наивнутреннейшим его достоянием, как *субъекта*»[2]. Вопрос, который здесь Гегель поставил, исходя из своей *идеалистической* концепции, чрезвычайно важен. Все предыдущие наши рассуждения приводили к мысли, что связь с человеческим субъектом не только является объективной основой эстетического бытия искусства, что эстетическое реализуется лишь в действительном отношении к человеческому субъекту, что эстетическое существует лишь там, где оно не есть отвлеченная возможность, а действительно наличествует для человека как субъекта. Но в соответствии с универсальностью существенно-человеческих связей и их целостностью, составляющими неустранимый момент эстетического, это должна быть связь с субъектом в целом, с человеком как целым, а не с частью его психических сил. Поэтому, для того чтобы с помощью фантазии эстетически отразить какое-либо явление действительности, требуется не только рассмотренное выше

---

[1] Гегель. Соч., т. XII, стр. 290.
[2] Там же.

специфическое *осознание* этого явления — нужна ещё субъективно глубокая эмоциональная реакция на него.

Часто говорят, что подлинный художник пишет, рисует, сочиняет музыку кровью своего сердца, что писатель вкладывает нечто от «своего я», от своей «интимнейшей сущности» в любовь и ненависть, во всю шкалу бесконечно расчлененных чувств своих персонажей и образов. Лишь так возникает подлинное искусство. Лишь так идеальное содержание художественного произведения рождает его эстетическое содержание. Без этого возможна лишь наглядная, образная иллюстрация идей, может быть и похожая в своем роде на искусство; но прав был Гегель, утверждая, что «всякое содержание, вследствие того, что его делают образно наглядным, отчуждается, становится внешним, и лишь чувство удерживает его в субъективном единстве с внутренней самостью»[1].

Произведение, не пережитое глубоко самим художником, не вызывает глубокого переживания и в других. Поэтому культура чувствования непосредственно входит как один из моментов в эстетическую продукцию. Гегель справедливо оценивает степень развитости художественной фантазии не по тому, насколько она способна, исходя из непосредственно данной действительности, «создать особого рода сознание», но также по тому, насколько участвовали в работе продуктивной фантазии совершенно субъективные, индивидуальные душевные силы художника. Но Гегель немедленно подчеркивает, что это необходимое развитие всех субъективных, индивидуальных душевных сил художника не оторвано от объективности, от действительности: «С этой стороны художник должен не только много видеть вокруг себя на свете и быть знакомым с его внешними и внутренними явлениями, но многое и великое должно пройти через его собственный ум, через его собственную грудь, должно глубоко проникать и волновать его собственное сердце, он должен многое испытать и пережить, прежде чем он будет в состоянии воплотить в конкретных образах подлинные глубины жизни». Именно поэтому, добавляет он «хотя гений и вспыхивает в юности... однако лишь зре-

[1] Гегель, Соч., т. XII, стр. 290.

лый возраст и старость способны давать завершенные, подлинно зрелые художественные произведения»[1].

Освобожденные от своей идеалистической оболочки, обусловленной идеалистической концепцией, категории объективности и взгляды Гегеля на продуктивную деятельность художественной фантазии приводят к *общему знаменателю* существенные стороны художественного обобщения посредством художественной фантазии, независимо от особенностей этого явления в различных искусствах и от детальных различий в индивидуальном процессе художественного творчества. Мы утверждаем, что Гегель отстаивал концепцию *реализма* в области художественного обобщения. Это особенно ясно выражено в его критике роли фантазии в «романтической» и «символической» формах искусства.

В романтической форме искусства «поэзия не имеет перед собой никакой предпосланной объективности»[2]. Содержание романтизма составляет «задушевность», которая «торжествует победу над внешним миром и являет эту победу в пределах самого этого внешего мира и на самом этом мире, и вследствие этого чувственное явление обесценивается»[3]. Романтическое искусство нуждается во внешних чувственных средствах, чтобы себя выразить. Но выбор этого внешнего, как носителя субъективности, представляется чем-то несущественным, преходящим, и предмет художественного изображения доходит до «частных проявлений и индивидуального произвола... Аспект внешнего существования предоставлен случайности и авантюризму фантазии, которая, по произволу, то отражает существующее, *как* оно есть, то беспорядочно перемешиват образы внешнего мира и искажает их до карикатурности»[4].

Гегель, в сущности, видит в этом явление распада искусства. Хотя он в соответствии со своей идеалистической концепцией чрезвычайно высоко ценит религиозную «идею» романтического искусства, он все же признает, что «добродетели христианского благочестия в

[1] Гегель, Соч., т. XII, стр. 291.
[2] Гегель, Соч., т. XIII, стр. 121.
[3] Гегель, Соч., т. XII, стр. 85.
[4] Там же, стр. 85—86.

своей абстрактной установке умерщвляют мирское и делают субъект свободным лишь в том случае, если он абсолютно отрекается от самого себя, от того, что в нем есть человеческого»[1].

По Гегелю, так называемая классическая форма искусства в высшей степени соответствует «подлинной сущности» искусства, целиком и полностью человечна, связана с человеком, выражает человечность. В этой форме искусства содержание и внешний облик соответствуют друг другу *не только формально:* в классике, как в определенном отрезке на пути художественного самопознания абсолютной идеи, форма и содержание полностью сливаются, ибо своеобразие всех содержательных моментов здесь заключается в том, что сами они являются «конкретной идеей», что все моменты внешнего облика в то же время — моменты внутреннего значения. Необходимое единство специфически художественных моментов «отдельного», «особенного» и «всеобщего» здесь не достигается по произволу, а благодаря полной, без остатка, идентичности. Такая ступень развития «абсолютной идеи», по мысли Гегеля, не может быть выражена иначе, как в человеческом, — например в адекватном художественном воплощении человеческого облика. Однако, с точки зрения гегелевской «идеи» или его «духа», здесь есть тот недостаток, что «дух здесь определен как частный, как человеческий, а не как безусловно абсолютный и вечный»[2]. Этому реакционному утверждению Гегеля, хотя он и считает классическую форму искусства «достойной целью для художественных стремлений, но в то же время достойной преодоления ступенью в развитии идеи», был нанесен первый удар материализмом Фейербаха, объяснившего божественную «идею» из человеческой сущности. Предрассудок этот был преодолен марксизмом, открывшим законы развития человеческой сущности.

В триаде развития искусства, по Гегелю, классическая форма с необходимостью должна была смениться романтической; классической форме в свою очередь предшествовала «символическая» форма. Ей соответствует такое историческое положение, когда «идея» еще

[1] Гегель, Соч., т. XIII, стр. 121.
[2] Гегель, Соч., т. XII, стр. 83.

не достигла той полноты индивидуальности и определенности, которой требует классическая форма, когда «идея» остается еще абстрактной и неопределенной. Деятельность художественной фантазии заключалась тогда в том, чтобы находить для идей соответственные предметы и воплощать значение еще абстрактных идей в предметах — например идею силы в облике льва.

Предметы при этом оставляются такими, каковы они суть, но они должны иметь в себе аспект, который соответствует преднайденной мысли; так, в принципе, отсюда могла возникнуть лишь низшая форма искусства, лишь *«абстрактная определенность»*[1]. Гегель говорит, что на этой ступени чувственно существующие предметы «могут устранить свое отличие от всеобщности значения только посредством напыщенного расширения фантазией особенных предметов природы и событий»[2]. Он разъясняет, что здесь есть борьба между противоположными моментами (основа любой художественной типизации), борьба между «значением и обликом», которая «побуждает нас сделать попытку снова уничтожить получившийся разрыв посредством инкрустирования друг в друге различных сторон фантастическим способом»[3].

Любое художественное обобщение, любой способ художественной типизации требует, каждый в своем роде, продуктивной деятельности художественной фантазии. Но только в реалистической типизации, в полном растворении индивидуальных и общественных моментов в их идентичности, в высвобождении индивидуального и особенного, как тотальности общественных, связанных с человеком и человечески существенных моментов, только в процессе *сознательной* и *глубоко переживаемой* переработки, формирования этой идентичности — только в реалистической типизации объективные основы эстетической сущности искусства и деятельность продуктивной художественной фантазии достигают совершенного соответствия, реализуются посредством друг друга.

---

[1] См. Гегель, Соч., т. XII, стр. 80—81.
[2] Там же, стр. 329.
[3] Там же, стр. 341.

Основоположники марксизма-ленинизма неоднократно высказывали свои мысли о своеобразии фантазии в художественном творчестве, о роли фантазии в реалистическом обобщении. Особенно подробные замечания Маркса о роли фантазии мы находим в его конспекте «Эстетики» Фридриха Теодора Фишера; здесь с полной ясностью показано, что «некритический позитивизм» Фишера представляет собою шаг назад в сравнении с Гегелем. Мы остановимся лишь на двух замечаниях. Маркс выписывает § 388—398 «Эстетики» Фишера: «Воспоминание и память о созданных созерцанием отображениях [Abbilder.] и т. д. Идеи — ассоциация — игра силы воображения — воспроизводящая сила воображения... мечта (истинное мечтание [Wahres Träumen] как переход к...) *фантазии* в собственном смысле. Посредством деятельности фантазии возникает чистый *идеал* прекрасного, первоначально как эмоциональный образ, противополагающий себе разум [Geist], как свободно созданное преобразованием природного произведения в его законченной объективности»[1].

Далее Маркс пишет: «Фантазия освобождает от недостатков природное прекрасное, но в чисто субъективной форме, то есть в образе, принадлежащем только внутренней жизни субъекта действующей фантазии. Прекрасное, однако, — существенное явление для созерцающего субъекта. Сама фантазия чувствует этот недостаток, как понуждение к разрешению[2]. Должно возникнуть нечто третье, объективное, природное, как прекрасное, субъективное, как фантазия»[3].

Разумеется, позитивистская позиция Фишера совершенно неприемлема для Маркса. В «Немецкой идеологии» — правда, в применении не к идеалу прекрасного, а к другим общественным «идеалам» эпигонов Гегеля — Маркс до конца разоблачил эти представления и заложил основы диалектико-материалистической концепции идеала.

Штирнер выдвинул «идеал свободы», свободы «человека», «идеал человека». Штирнер полагал, будто лю-

---

[1] K. Marx, Excerpte II 2; C4/1857—58; F.-T. Vischer Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Teil 1—3, 1846—53. Архив ИМЭЛ, М., 1026/I, R-S 2—12, стр. 24 (копия).

[2] Auffösung. У Фишера — Aufschliessung (раскрытие).

[3] Там же, стр. 27.

бая мера свободы, завоеванная людьми, определяется всякий раз их представлениями об идеале человека. Абстрагируясь посредством предвзятого идеала от действительных условий, Штирнер уверял, будто люди осуществляют себя лишь в завершенной объективности, чтобы стать человечными, и отвлекался от действительных, объективных условий их освобождения. «В действительности же дело происходило, конечно, таким образом, что люди завоевывали себе свободу всякий раз постольку, поскольку это диктовалось им и допускалось не их идеалом человека, а существующими производительными силами»[1]. Штирнер отвлекается также от того, что в историческом процессе люди удовлетворяют определенную, действительно испытываемую потребность, у него «удовлетворение действительной потребности сменилось стремлением к фантастическому идеалу»[2]. Маркс беспощадно показал социальную бесплодность таких «идеальных представлений».

В противоположность таким идеалистическим концепциям Маркс развил теорию материалистического познания идеала, продолжаемого фантазией за пределы существующей действительности, силы и значения которого он нимало не отрицал. Разумеется, научно обоснованные представления Маркса и Энгельса о коммунизме были общественным идеалом. Но Маркс со всей решительностью подчеркивал, что коммунизм не является идеалом, к которому должна двигаться действительность, а *действительным движением,* разрушающим существующий порядок. Общественный «идеал» следует понимать материалистически — он является либо «представлением о революционных задачах, диктуемых материальными условиями какому-нибудь угнетенному классу», либо «сознательным выражением, которое получает существующая в каждый данный момент для индивидов, классов, нации необходимость утверждать свое положение посредством какой-нибудь вполне определенной деятельности»[3].

Эта (общая) историко-материалистическая концепция идеала отличается прежде всего тем, что ей *чужда*

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 433.
[2] Там же, стр. 297.
[3] Там. же, стр. 420.

нормативность, чужда претензия на вечность и абсолютность: она *строго исторична.* В качестве ее отличительной черты выступает то, что она является сознательным, разумным выражением «объективной логики» общественного развития. Сознательность ее делает возможным правильное, свободное от субъективности и произвола предвидение будущего. Наконец, мы должны подчеркнуть познание идеала как «действительно испытываемой *потребности»* и вследствие этого как общественной силы. Таким образом, марксизм-ленинизм не преуменьшает значения идеала, предвосхищающего будущее, а, напротив, выясняет его истинную роль. Это относится также к эстетическим *идеалам* социалистического искусства, теория которого еще должна быть разработана, что предполагает выработку марксистско-ленинского понятия прекрасного, исходящего из исторических условий борьбы рабочего класса за освобождение человечества, — понятия, выражающего объективную логику развития эстетической сущности искусства, формируемого потребностями перехода к коммунистическому обществу. (Конечно, такая задача в пределах этой книги не выполнима.)

Связь и взаимопроникновение фантазии и зовущих вперед общественно обусловленных идеалов довольно сильно проявляли себя в течение всей истории человечества, проявляют ее и сейчас, при переходе к социалистическому и коммунистическому обществу. Маркс говорил о воображении, как о великом даре, который много содействовал развитию человечества[1].

Широко известно рассуждение В. И. Ленина о могучей, активизирующей роли революционной мечты. В. И. Ленин при этом ссылается на статью Д. И. Писарева «Промахи незрелой мысли».

«Разлад разладу рознь, — писал по поводу вопроса о разладе между мечтой и действительностью Писарев.— Моя мечта может обгонять естественный ход событий, или же она может хватать совершенно в сторону, туда, куда никакой естественный ход событий никогда не может прийти. В первом случае мечта не приносит ника-

[1] См. К. Маркс, Конспект книги Льюиса Г. Моргана «Древнее общество», «Архив Маркса и Энгельса», т. IX, стр. 45.

кого вреда; она может даже поддерживать и усиливать энергию трудящегося человека... В подобных мечтах нет ничего такого, что̀ извращало или парализовало бы рабочую силу. Даже совсем напротив. Если бы человек был совершенно лишен способности мечтать таким образом, если бы он не мог изредка забегать вперед и созерцать воображением своим в цельной и законченной картине то самое творение, которое только что начинает складываться под его руками, — тогда я решительно не могу представить, какая побудительная причина заставляла бы человека предпринимать и доводить до конца обширные и утомительные работы в области искусства, науки и практической жизни... Разлад между мечтой и действительностью не приносит никакого вреда, если только мечтающая личность серьезно верит в свою мечту, внимательно вглядываясь в жизнь, сравнивает свои наблюдения с своими воздушными замками и вообще добросовестно работает над осуществлением своей фантазии. Когда есть какое-нибудь соприкосновение между мечтой и жизнью, тогда все обстоит благополучно»[1].

То, что говорил В. И. Ленин о политике, в такой же мере характерно и для искусства, ибо художественная фантазия является одним из специфических условий его создания. Отказ от фантазии, отказ от мечты ведет не к овладению существующей реальной действительностью, а к отставанию от этой действительности, от жизни.

КАТЕГОРИЯ ТИПИЧЕСКОГО И ТЕОРИЯ МАРКСИЗМА-ЛЕНИНИЗМА

Марксистская концепция типического, как единства индивидуальных, особенных и общественных моментов, неразрывно связана с марксистско-ленинским учением о классах и классовой борьбе. Эта связь объективно обоснована, ибо в условиях классового общества личные отношения людей необходимо и неизбежно переходят в отношения классовые. Развитие каждого индивида обусловлено развитием всех других индивидов, с которыми он вступает в прямое или косвенное общение. Различные

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 6, стр. 172.

поколения индивидов наследуют оставленные им предшественниками накопленные производительные силы и производственные отношения — следовательно, классовые отношения, которые, таким образом, определяют их собственные личные взаимоотношения. Речь идет, следовательно, о совершающемся с естественной необходимостью подчинении их личных отношений всеобщим классовым отношениям.

Было бы, однако, вульгаризацией и механичностью, говоря о художественном типе в искусстве реалистического направления, видеть в нем лишь индивидуальное выражение социальной сущности класса, к которому этот индивид принадлежит. Разумеется, марксизм-ленинизм обладает твердыми критериями, посредством которых устанавливается принадлежность какого-либо человека к тому или иному классу. По определению В. И. Ленина, «классами называются большие группы людей, различающиеся по их месту в исторически определенной системе общественного производства, по их отношению (большей частью закрепленному и оформленному в законах) к средствам производства, по их роли в общественной организации труда, а следовательно, по способам получения и размерам той доли общественного богатства, которой они располагают»[1]. Эти различия в конечном счете отличают друг от друга и обосабливают общественные классы и слои; факторы, обусловливающие положение класса (которые в главном индивиды всегда получают уже сложившимися), глубоко воздействуют и на личную жизнь отдельных людей. Тем не менее даже в определенности их классового положения и классовой принадлежности индивиды отнюдь не являются лишь формой проявления классовых различий.

Напомним о статье Владимира Ильича Ленина «Памяти графа Гейдена». В. И. Ленин дает в этой статье лучший во всей марксистской литературе анализ *действительно существующего человеческого типа*. Он ставит и разъясняет проблему, остро полемизируя с «беспартийной» либеральной печатью: «Что характерно, что типично для политической деятельности Гейдена?» Так называемая «демократическая» печать, набожно вознеся

---

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 29, стр. 388.

очи горе, проповедует: «Прекрасный образ», «Покойный Гейден был именно прежде всего *человек*». В. И. Ленин отвечает: «Да, Гейден был не только человек, но и гражданин, умевший возвышаться до понимания общих интересов своего класса и отстаивать эти интересы очень умно»[1].

Гейден был образованный, культурный, гуманный, терпимый человек, — «захлебываются либеральные и демократические слюнтяи, воображая себя возвысившимися над всякой «партийностью», до «общечеловеческой» точки зрения»[2]. В. И. Ленин отвечает им с убийственной резкостью: «Ошибаетесь, почтеннейшие. Эта точка зрения не общечеловеческая, а общехолопская. Раб, знающий свое рабское положение и борющийся против него, есть революционер. Раб, не сознающий своего рабства и прозябающий в молчаливой, бессознательной и бессловесной рабской жизни, есть просто раб. Раб, у которого слюнки текут, когда он самодовольно описывает прелести рабской жизни и восторгается добрым и хорошим господином, есть холоп, хам»[3].

Три раба — и три совершенно различных типа рабов. «Беспартийные», на «общечеловеческой» точке зрения стоящие восхвалители Гейдена представляли собой совсем особый и особенно отталкивающий тип буржуа: их душонки были насквозь хамскими, а вся их образованность, культурность, просвещенность были лишь разновидностями квалифицированной проституции, ибо они торговали своими душами не только из нужды, а и из «любви к искусству»[4].

Что же типично и характерно для деятельности графа Гейдена? В. И. Ленин называет ряд деяний графа и заключает: «Образованный контрреволюционный помещик умел тонко и хитро защищать интересы своего класса, искусно прикрывал флером благородных слов и внешнего джентльменства корыстные стремления и хищные аппетиты крепостников, настаивал (перед Столыпиным) на ограждении этих интересов наиболее цивилизованными формами классового господства. Все свое «образование» Гейден и ему подобные принесли на ал-

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 16, стр. 39.
[2] Там же, стр. 40.
[3] Там же.
[4] Там же.

тарь служения *помещичьим* интересам. Для действительного демократа, а не для «порядочного» хама из русских радикальных салонов, это могло бы послужить великолепной темой для публициста, показывающего *проституирование* образования в современном обществе»[1].

Для образа (действительного образа) графа Гейдена *типично* соединение особых социальных, экономических, политических, моральных, интеллектуальных моментов, которые объективно сделали Гейдена выдающимся представителем своего класса. Но вся его типичность существует лишь в виде особой характерности тех социальных, политических, экономических, моральных и интеллектуальных интересов своего класса, которые он отстаивал.

Статья В. И. Ленина не оставляет ни малейшего сомнения в том, что Гейден не был типом русского помещика «вообще». Гейден как тип представлял не просто русского помещика или русских помещиков определенного времени. Хотя они и принадлежали к одному и тому же классу и защищали одни и те же интересы, граф Гейден был *другим* типом, чем запятнанный кровью Столыпин, другим, чем Ренненкампф и Меллер-Закомельский, руководившие карательными экспедициями, чем Дубасов, расстрелявший Москву[2]. Ибо объективный тип характеризуется не только тем, *что* он делает, но также и тем, *как* он это делает.

Великая русская реалистическая литература XIX века создала обширнейшую галерею типов, в совокупности представляющих один класс, класс помещиков в его типических образах. Вспомним «Мертвые души» Гоголя, где в одном произведении дано столько различнейших типов — слащавый принаряженный Манилов, тупая Коробочка, «молодец» Ноздрев, неотесанный медведь Собакевич, неаппетитный скряга Плюшкин. Все эти герои «Мертвых душ» различны не только как индивиды, но отражают также различные оттенки, формы, особенности русского помещика, хотя каждому из них присущи черты, общие для всего того реакционного и развращенного класса, к которому они принадлежат.

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 16, стр. 42.

[2] См. там же, стр. 44.

В. И. Ленин обращается в этой своей статье к русской художественной литературе. Он ссылается на Некрасова и Салтыкова-Щедрина, которые «учили русское общество различать под приглаженной и напомаженной внешностью образованности крепостника-помещика его хищные интересы, учили ненавидеть лицемерие и бездушие подобных типов»[1]. И в других работах, в сходных случаях В. И. Ленин, напоминая об Иудушке Головлеве, использует особые его черты, чтобы указать на лицемерие, делающее «либеральных» помещиков еще более опасными, ибо если грубо реакционный «черносотенец» вскоре распознается и разоблачается как враг народа, то крепостник-лицемер «образованного», «либерального» типа обманывает даже своих крестьян — он застилает глаза народу, затуманивает головы.

Характеризуя Гейдена, В. И. Ленин обращается также к «Запискам охотника» И. С. Тургенева, а именно к рассказу «Бурмистр», где изображен «цивилизованный, образованный помещик, культурный, с мягкими формами обращения, с европейским лоском»[2]. Помещик, Аркадий Павлович Пеночкин, угощает гостя вином и ведет возвышенные разговоры.

«Отчего вино не нагрето?» — спросил он довольно резким голосом одного из камердинеров.

Камердинер смешался, остановился как вкопанный и побледнел.

— Ведь я тебя спрашиваю, любезный мой, — спокойно продолжал Аркадий Павлович, не спуская с него глаз.

Несчастный камердинер помялся на месте, покрутил салфеткой и не сказал ни слова. Аркадий Павлович потупил голову и задумчиво посмотрел на него исподлобья.

— Pardon, mon cher, — промолвил он с приятной улыбкой, дружески коснувшись рукой до моего колена, и снова уставился на камердинера. — Ну, ступай, — прибавил он после небольшого молчанья, поднял брови и позвонил.

Вошел человек, толстый, смирный, черноволосый, с низким лбом и совершенно заплывшими глазами.

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 16, стр. 43.
[2] Там же.

— Насчет Федора... распорядиться, — проговорил Аркадий Павлович вполголоса с совершенным самообладанием.

— Слушаю-с, — отвечал толстый и вышел.

— Voilà, mon cher, les désagrements dé la campagne *, — заметил Аркадий Павлович»[1].

В. И. Ленин пишет: «Вот вам образчик гейденовской «гуманности» или гуманности à la Гейден. Тургеневский помещик тоже «гуманный» человек... по сравнению с Салтычихой, например, настольно гуманен, что не идет сам в конюшню присматривать за тем, хорошо ли распорядились выпороть Федора. Он настолько гуманен, что не заботится о мочении в соленой воде розог, которыми секут Федора. Он, этот помещик, не позволит себе ни ударить, ни выбранить лакея, он только «распоряжается» издали, как образованный человек, в мягких и гуманных формах, без шума, без скандала, без публичного оказательства...»[2].

Однако отличие Аркадия Павловича или графа Гейдена от других представителей их класса заключается не только и не в первую очередь в особенностях личного характера или темперамента. В Гейдене, как явлении, *сущность* господствующего класса выражается в других *формах* его господства, чем в Столыпине или Ренненкампфе. Для господ такого склада, как Гейден, образованность — лишь фраза, манера, и суть ее состоит в «джентльменской» форме проведения грязной и жестокой политики на деле: «Ибо весь октябризм, все «мирнообновленство» Гейдена, все переговоры его со Столыпиным после разгона I Думы были по существу обделыванием самого грубого и грязного дела, обстраиванием того, как бы понадежнее, похитрее, поискуснее, прочнее извнутри, незаметнее снаружи, защитить *права* благородного российского дворянства на кровь и пот миллионов «мужичья», ограбляемого этими Гейденами...»[3]

---

* Вот, дорогой мой, неприятности деревенской жизни *(франц.)*.

[1] И. С. Тургенев, Собр. соч. в 12 томах, т. 1, М., 1953, стр. 202—203.

[2] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 16, стр. 43—44.

[3] См. там же, стр. 42—43.

Статья В. И. Ленина учит нас тщательному анализу многообразия *классовых определений* социальных типов.

В чем основа этого разнообразия, что делает возможным, при всей их общности, существование различных типов внутри одного класса?

Маркс говорил, что «в рамках разделения труда личные отношения необходимо, неизбежно развиваются в классовые отношения и закрепляются как таковые»[1]. Это — чрезвычайно сложный и многослойный процесс, ибо нет человека, который имел бы *непосредственную* связь со всем обществом или даже с тем одним классом, к которому он принадлежит. В своих повседневных трудовых и жизненных отношениях индивиды видят и осуществляют лишь ограниченную, малую частицу своего собственного общественного бытия, они никогда не могут *непосредственно* воспринять, ощутить, узнать и понять это свое бытие в целом, в его сущности, в направлении его развития к «объективной логике»; подобным же образом они занимают лишь совершенно *определенное* и ограниченное место в своем классе, в своей общественной группе.

Как проявляет себя эта *определенность* непосредственного бытия индивидов, не выступающая исключительно явлением их особенной индивидуальности? Полемизируя против Штирнера, Маркс пишет: «Индивиды всегда и при всех обстоятельствах «исходили *из себя*», но так как они не были *единственны* в том смысле, чтобы не нуждаться ни в какой связи друг с другом, — ибо их *потребности,* т. е. их природа и способ их удовлетворения, связывали их друг с другом (отношения между полами, обмен, разделение труда), — то им *необходимо было* вступать во взаимоотношения друг с другом. Но так как они вступали в общение между собой не как чистые Я, а как индивиды, находящиеся на определенной ступени развития своих производительных сил и потребностей, и так как это общение, в свою очередь, определяло производство и потребности, то именно личное, индивидуальное отношение индивидов друг к другу, их взаимное отношение в качестве индивидов создало — и повседневно воссоздает — существующие

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 438—439.

отношения»[1]. Каждый индивид живет в *определенном* городе или *определенной* деревне, трудится по *определенной* профессии и на *определенном* предприятии, живет в *определенной* семье, имеет *определенный* круг знакомых. Эти *непосредственные* отношения очень различны с социальной точки зрения, они неодинаковы для рабочего и фабриканта, для крестьянина и помещика, для врача, учителя, ремесленника. В пределах своих непосредственных жизненных связей и отношений они накапливают и обобщают свой практический опыт, вырабатывают определенные жизненные взгляды, в большей или меньшей мере руководящие их собственным поведением. Но этот процесс шире, чем жизнь отдельных индивидов, и имеет в некотором смысле более общее, не только индивидуальное значение. Индивид, всегда сравнивая себя в пределах непосредственных связей и отношений с другими индивидами, встречается и общается с людьми сходного с ним общественного положения, того же или приблизительно похожего рода деятельности, с такими же, как у него, или близкими к его интересами; от их специфического положения в общей системе социальных отношений зависит, какая общественная тенденция, какая классовая тенденция с большей или меньшей резкостью выразится в их отношениях.

В жизни, однако, эти непосредственные связи и отношения индивидов, как бы ни были они классово определенны по своему характеру, не бывают «реализацией» или «воплощением» теоретически обоснованной идеологии класса, которая отражает не единичные, непосредственные отношения людей, а большие общественные явления и утверждает и оправдывает (верно или ложно) интересы и цели, положения и роль данного класса во всей системе общественных отношений.

Как ни глубоко влияние, всегда оказываемое такими идеологиями на непосредственные связи и отношения между людьми, было бы очень уж в духе гегелевского идеализма считать при рассмотрении общественной жизни, что непосредственные отношения людей возможны лишь, в известной мере, ценой «отказа» от того, что является «общим» для всего класса. Поэтому между

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 439—440.

воззрениями и действиями, непосредственно определяемыми жизненными отношениями людей, принадлежащих к тому или иному классу, и общими интересами, целями, стремлениями, историческими тенденциями этого же класса (или слоя) возможна целая шкала различий, оттенков, нюансов, противоречий и при некоторых условиях даже расхождений.

Весна 1960 года в ГДР показала, что среднее крестьянство в целом, как социальный слой, обрело путь в социалистические производственные товарищества. В этом факте вполне определенно выразились историческая тенденция и перспективы среднего крестьянина в ГДР. Однако было бы слишком большой прямолинейностью делать отсюда вывод, будто в художественном отображении можно считать «типичным», «классово определенным» характер лишь такого середняка, который реализует эту *общую* тенденцию всего своего социального слоя непосредственно, то есть идет в производственное товарищество. В «Тинко» Штритматтера старый Краске не находит этого пути, и «душа частного собственника» приводит его к крушению. И хотя в судьбе старого Краске Штритматтер изобразил, совершенно очевидно, нехарактерный случай, явление исключительное в среднем крестьянстве ГДР, этот персонаж не отклоняется от социальной типичности. Путь старого Краске определен отнюдь не его «чисто личными» особенностями, он представлен как закономерный результат непосредственных житейских обстоятельств этого крестьянина и коренится в двойственности фактического классового положения мелких собственников, являющихся в то же время трудящимися. Именно принцип партийности искусства позволяет Штритматтеру с такой четкостью показать, какие нечеловеческие, рабские и отвратительные жизненные условия толкнули старого Краске на путь, расходящийся с общей тенденцией исторического развития его «класса» (точнее — социального слоя), в наших общественных условиях. Большая социальная типичность этого характера (мы только о нем здесь будем говорить) заключается именно в том, что на данном нехарактерном примере всесторонне и выразительно показано, какие «дурные», нежелательные, подлежащие устранению тенденции могут возникнуть на почве непосредственных жизненных отношений

среди мелких собственников. Поэтому образ старого Краске в значительной мере помогает глубже и яснее понять гуманистическое, освобождающее общественное значение производственных товариществ, этого начала пути от «я» к «мы», по которому пошло в целом среднее крестьянство ГДР.

Так как искусство отражает бытие индивидов преимущественно в их непосредственных жизненных связях, то *классовая определенность* индивидов также предстает во множестве нюансов, оттенков, возможностей, различий, даже в относительной противоположности, вполне возможной и в непосредственных жизненных отношениях людей из одного класса. Поэтому проблема создания типического литературного представителя рабочего класса или бывшего среднего крестьянина, например в ГДР, вне его классовой определенности, — это бесцельная проблема. Даже взятый как социальный тип (то есть совершенно отвлекаясь от индивидуальной стороны), один художественный образ человека ни в коем случае не может представлять целый класс или общественный слой. Так нельзя подходить к вопросу о классовой определенности литературного персонажа.

«Если писатель сумеет отвлечь от каждого из двадцати-пятидесяти, из сотни лавочников, чиновников, рабочих наиболее характерные классовые черты, привычки, вкусы, жесты, верования, ход речи и т. д., — отвлечь и объединить их в одном лавочнике, чиновнике, рабочем, этим приемом писатель создаст «тип», — это будет искусство» [1].

Горький здесь не требует, чтобы литература художественно оформляла общие, в силу исторической тенденции свойственные всем рабочим, всем чиновникам, всем лавочникам черты, так как это были бы именно всеобщие черты, «сущность» рабочего класса, чиновничества, мещанства. Это — задача науки, и она может быть выполнена только наукой. Искусство, пожелав за нее взяться, отказалось бы от себя самого, уничтожило бы себя.

Сам Горький изображал не «тип» революционного рабочего или «тип» мещанина, а весьма различных революционных рабочих и весьма различных мещан,

---

[1] М. Горький, Собр. соч., т. 24, стр. 468.

резко отличающихся друг от друга также как *социальные типы,* причем их классовая определенность от этого ничуть не стиралась.

В романе Бруно Апица «В волчьей пасти» в очень узких пространственных границах противопоставлены друг другу представители двух человеческих групп. Их социальный характер с полной ясностью и точностью определен уже местом действия, которое происходит в в концентрационном лагере Бухенвальд: это, с одной стороны, фашистские палачи и, с другой — заключенные в лагерь борцы-антифашисты. Однако эсэсовцы Шваале, Клуттиг, Рейнебот, Мандрак или Цвейлинг — не индивидуализированные варианты *одного и того же* типа. Они различаются не только свойствами своих личных характеров. Все они друг друга сто́ят, как фашисты, ни один из них не лучше другого, ни в ком не теплится искра человечности, каждый сознает себя деталью фашистской машины смерти и хочет спасти свою собственную шкуру... Итак, в основном своем качестве все они одинаковы. Но за несходством мнений бешеного Клуттига и дипломатичного Швааля скрываются не только неодинаковые темпераменты, но также разновидности тактики одного и того же кровавого фашистского режима. Вылощенный фат, садист Рейнебот и Мандрак, тупоумный, кровожадный, привычный убийца, может быть, больше всех фашистов, изображенных Апицем, отличаются друг от друга по внешнему облику и поведению, но совсем сходны в своем самосознании ландскнехтов, в своем цинизме, даже не прикрываемом ими «идейной» фразой. Цвейлинг — другой тип фашистского палача; его безудержная трусость — не только личное свойство, ибо в нем вскрывается одна из существенных черт фашистской аморальности. Цвейлинг — это пример крайнего следствия презренного и опасного прислужничества перед фашизмом.

Совершенно различны также типы представителей борющегося рабочего класса, члены интернационального лагерного комитета и борцы в рядах других заключенных. Однако — и в этом также живет и дышит социальная определенность характеров, вылепленных Апицем, — различия, разграничивающие в этой среде отдельные типические образы, не становятся источником противоречий и столкновений, как в среде фашистов. Из

многообразия различных типов поведения здесь вырастает всесторонность, сообщающая непреодолимую силу коллективу. Кажется, что лучше всего это выражает сцена в землянке, где Гефель и Кропинский, перенесшие зверские пытки от рук эсэсовцев, поддерживают друг в друге мужество, — зрелый, опытный борец и вождь, и скромный польский батрак, который молится божьей матери, но, руководимый простым и глубоким чувством братства, принимает ужаснейшие муки ради спасения жизни ребенка. В этой среде есть Бохов, военный руководитель подпольной организации, — воплощение целеустремленности, пролетарской дисциплины и твердости, признающий, однако, что обладать лишь этими прекрасными качествами еще недостаточно. Здесь и советский военнопленный, коммунист Леонид Богорский, душа подпольного комитета, больше своих товарищей закаленный в боях и, как все они, готовый на жертву, осмотрительный, подвижный и лучше их владеющий искусством руководить людьми. Совершенно различные типы преданных революционных борцов представляют собой староста лагеря Кремер, с его великолепным организаторским талантом, способностью вести за собой массу в труднейших обстоятельствах, и маленький веселый Пиппиг, использующий свой неисчерпаемый запас хитрости, чтобы достать молока для ребенка, и умерший, не выдав ни товарищей, ни ребенка.

Но здесь, в этой среде, есть также и такие люди, как Ферсте, сын высокопоставленного австрийского чиновника; он сам сознается с грустью, что годы, проведенные им в бараке в должности истопника, не придали ему твердости, не сделали его борцом, — но все же он в какой-то мере удовлетворен тем, что не утратил солидарности с товарищами, остался добрым, готовым оказать им помощь.

Есть в лагере и предатели; предатель также изображен Апицем как социальный *тип*: предательство Августа Розе — это не только его индивидуальная неудача и слабость, оно выявляет также возможность (поскольку она предоставляется конкретными условиями) для господствующих развращать часть угнетенных.

Таким образом, Бруно Апиц в романе «В волчьей пасти» не только создал резко очерченные, самобытные, индивидуальные, неповторимые *характеры*, но также и

обобщил их в не менее точно очерченных классово определенных *типах.*

Заметим попутно, что эта типичность выражается в конечном счете не в одних образах людей «как таковых». Да она и не может выразиться в них одних. Той же цели служат ситуация и действия, в которых только и могут развернуться и обнаружить себя типические характеры. В книге Апица типичны не только характеры, но и фабула романа. Сюжетная ситуация такова, что в ней подготовка вооруженного восстания группой узников связывается (сначала помимо воли, случайно) с судьбой и спасением ребенка, тайно приведенного в лагерь; но эсэсовцы, выслеживая этого ребенка, находя ведущие к нему нити, могут напасть также на след подпольной организации. Этот конфликт и его основная ситуация во всех отношениях типичны. Они типичны, несмотря на то, что в основу здесь положен неповторимый, отдельный «случай», который в реальной действительности мог и не быть, но который вполне характерен для этой ситуации.

По моему мнению, типичность фабулы романа Апица опирается прежде всего на два момента. Первый — это крайне напряженная связь, сцепление индивидуальной судьбы ребенка с более широким общественным делом, с делом подготовки к восстанию. Вполне случайный момент — внезапное, неожиданное участие ребенка во всех планах подготовки к восстанию — неотделимо сливается именно с этой подготовкой к восстанию, которое, с точки зрения писателя-социалиста Апица, предстает как социально-историческая необходимость. Индивидуальное и общественное, случайное и необходимое так органично сливаются в ходе развертывания фабулы, что в конечном счете одно всегда является моментом и условием другого. Во-вторых, созданная Апицем для его книги фабула позволяет характерам полностью раскрыться в действии и поступках, в мыслях и чувствах, «целостно», чрезвычайно многосторонне проявить свою внутреннейшую сущность во всем своем поведении. На характерах, действиях и поступках, мышлении и чувствовании этих персонажей лежит отпечаток исторической тенденции, перспективы исторического развития того или другого класса, и достигается этот результат не тем, что каждый отдельный персонаж в силу

непосредственных жизненных отношений, в которые он поставлен, играет роль воплощенной исторической тенденции развития. Об этом мы довольно обстоятельно уже говорили выше.

Георг Лукач, как известно, в своей речи на IV Конгрессе немецких писателей, исходя из подобной же мысли, говорил лишь о «малой», «узкой» перспективе, всего лишь о перспективе «следующего шага». Он выступил против догматической схоластики, сторонники которой в таких случаях видят в литературных персонажах перевод в образы теоретически познанных перспектив развития определенного класса внутри общественной системы в целом. Но, я думаю, Лукач сам впал здесь в схоластику, хотя и другого толка.

Вопрос о возможности представить исторические классово определенные перспективы в литературе и искусстве нельзя отделять от особенного круга общественных явлений, в котором совершается художественное обобщение.

Мы видели, что это по преимуществу *непосредственные* жизненные отношения и жизненные проявления человека. Дело, следовательно, в том, насколько ясно и глубоко может быть видна историческая перспектива в самой действительности, в непосредственных отношениях внутри выбранного художником класса, насколько в них можно вскрыть эту историческую перспективу. Но это бывает очень по-разному и в последнем счете объективно зависит от особенностей тех отношений, которые должны быть изображены.

Исторически чрезвычайно «далекая» перспектива открывается романом «Мать» Горького — перспектива социалистической революции и построения социализма; Горький сказал о ней еще накануне демократической революции, но перспектива эта органически возникает у него из возможностей, заключающихся в *непосредственных* жизненных условиях сознательных или идущих к сознательности героев — рабочих. Эта перспектива художественно-органически вырастает из ситуации и действия, например в речи Павла на суде.

В «Великом почине» В. И. Ленин показал, что коммунистический субботник — это не только начало действительного, практического преодоления противоречий между личным и общественным, что в нем заложены зерна

коммунизма, коммунистического труда. Но тесно связанное с непосредственным явлением (вспомним, сколько конкретных отчетов о субботнике цитирует и разбирает В. И. Ленин) обнаружение ростков коммунизма в добровольной, неоплачиваемой работе на субботнике осуществимо не только теоретическими, как у В. И. Ленина, но и поэтическими средствами. Это доказал Маяковский в своей поэме об Октябре. И не потому, что «сущность» дела так «выступала наружу» в непосредственных фактах субботника, что эта сущность стала очевидной и эмпирическому наблюдателю, — если бы это было так, не было бы нужды в теоретической работе, выполненной В. И. Лениным. Гораздо важнее то, что непосредственные *отношения* в данном случае не затемняют собой сущности, не приходят в противоречие с нею. Здесь произошел относительно редкий случай, когда непосредственные отношения выступают вполне адекватно носителями социально-существенных отношений и социальное содержание, предвосхищающее будущее, находит себе материальную, конкретно-наглядную форму. Возможности лирико-эпического способа изображения, выбранного Маяковским, были благоприятны для художественного проникновения в эту великую коммунистическую перспективу и для ее изображения в конкретных событиях коммунистического субботника 1919 года.

Марксистко-ленинская концепция типического неотделима от марксистской теории общества, от учения о классах и классовой борьбе, о революции. Но было бы заблуждением делать отсюда вывод, будто реалистическая типизация в искусстве — это нечто вроде «иллюстраций» к марксистко-ленинской теории и ее основным положениям.

Общественная теория марксизма-ленинизма ограничивается обобщением социальных явлений — общественного бытия и сознания; художественно-реалистическая типизация отражает *не только социальные моменты*, но все общественно-человеческие существенные моменты явлений в том синтезе и взаимосвязи, в которых они даны непосредственно в жизни. При этом социальные моменты не находятся рядом друг с другом или в различных плоскостях, — они проникают друг в друга, и это дает им конкретную социальную и историческую

окраску. Это — первый момент различия. Второй момент состоит в том, что реалистическая типизация в искусстве и литературе[1] всегда отражает социальные отношения, связи и явления на ступени *непосредственных*, то есть конкретных, фактически существующих связей и отношений. Границы этой непосредственности являются также границами художественных возможностей обобщения. За этими пределами начинается распад и разрушение конкретности, необходимой в художественном отображении, разрушение единства «индивидуального» и «общественного» моментов в типическом. Но марксистско-ленинская теория не может извлекать свои обобщения только из непосредственных связей и отношений, из непосредственной практики и непосредственного человеческого опыта, хотя они являются одной из важнейших ее основ.

Это никоим образом не значит, что мы принижаем большую роль искусства в выработке сознания по сравнению с ролью марксистско-ленинской теории. (Связывая марксизм с реалистической типизацией, мы говорим исключительно о социалистическом искусстве.) Речь идет в данном случае о том, чтобы разграничить роль — с одной стороны, искусства и, с другой стороны, теории в выработке сознания, — причем мы здесь ограничиваем вопрос *социальным*, классовым познанием, опосредуемым искусством или теорией.

На основе многообразных *непосредственных* человеческих связей возникает — сперва более или менее стихийно — общественная психология того или иного класса, являющаяся важной, но не единственной духовной основой для теоретической разработки идеологии данного класса. Лишь идеологическое осознание, отражающее совокупность общественных отношений с точки зрения общего интереса определенного социального класса, дает возможность членам этого класса познать их общие интересы и цели, сплотить в единую силу все их индивидуальные силы, приобрести историческую и социальную действенность, добиться того, чтобы их особые

---

[1] Точнее: в весьма существенных областях художественного отображения — в эпическом и драматическом жанрах, частью в лирике, сюжетных картинах и т. д. Эти замечания лишь частично относятся к лирике, портретной живописи, музыке и т. д.

классовые интересы были признаны интересами всего общества.

Нам остается здесь лишь подчеркнуть колоссальное значение выработки социалистической сознательности для осуществления наших практических исторических задач, для нашего социалистического переворота. Но выработка социалистического сознания будет, однако, односторонней и бесплодной, если «просвещение» будет касаться лишь великих общественно-исторических целей, явлений и интересов и не будет учитывать непосредственные отношения, возникающие в жизни и деятельности, не будет сознательно формировать вытекающую из них специфическую социальную психологию, поднимать качество социалистической сознательности. Для этого надо, чтобы наличествовали две взаимодействующие стороны познания. С одной стороны, многообразные непосредственно-жизненные отношения людей должны практически реализоваться на основе социалистических производственных отношений, как социалистические, реально-гуманистические отношения. С другой стороны, необходимо познание социалистического характера этих непосредственных жизненных отношений в целом. Мы можем здесь говорить лишь о второй стороне этой задачи.

Научная марксистская теория может находить в непосредственных жизненных отношениях и в возникающей отсюда специфической общественной психологии разного рода исходные точки, чтобы от них прийти к пониманию общих интересов.

Социалистическое искусство, которое выступает само в формах непосредственности, представляет собой идеологическую форму, чрезвычайно пригодную для того, чтобы не только отражать роль и значение непосредственных человеческих отношений, как части совокупных социалистических отношений, но также формировать таким образом социалистическую психологию и поднимать сознательность на социалистическую ступень. В этом отношении социалистическое искусство может быть подлинно великим, ибо оно не останавливается на эстетической и этической оценке непосредственных отношений между людьми, а преобразует их в духе реального гуманизма.

ПРАВИЛЬНО СХВАТЫВАТЬ НЕПОСРЕДСТВЕННОСТЬ ЖИЗНЕННЫХ ЯВЛЕНИЙ

Из особенно тесной связи искусства и литературы с непосредственными жизненными отношениями людей следует, что если участие в непосредственных жизненных отношениях, — то есть отношениях, непосредственно складывающихся в деятельности, в практике, — имеет огромное значение для выработки всех форм идеологического сознания, то для литературного и художественного творчества оно имеет еще специфическое значение, сверх общего.

Непременным условием реалистически-художественного обобщения является постоянное вчувствование, изучение, наблюдение, личное переживание различнейших форм непосредственных жизненных отношений в их изменении, развитии, во всем их богатстве и многообразии.

В своих письмах к Максиму Горькому В. И. Ленин обращал на это особое внимание. Когда в 1913 году благодаря амнистии Горькому открылась возможность вернуться в Россию, В. И. Ленин его настойчиво убеждал:

«А революционному писателю возможность пошляться по России (по новой России) означает возможность во сто раз больше ударить потом Романовых и К°...»[1] Ниже мы вернемся еще к тому, как настойчиво и в последующее время В. И. Ленин напоминал Горькому о необходимости непосредственно наблюдать жизнь, принимать непосредственное участие в ее изменении.

В письмах к Максиму Горькому В. И. Ленин, по разным поводам, пишет, что нельзя преклоняться перед непосредственной действительностью, фетишизировать ее. Он показал Горькому, что, если мысль писателя всецело прикована к непосредственным отношениям, мнениям, отношениям людей, это может увести от возможности увидеть социальные корни, социальную тенденцию явлений, может ввести художника в заблуждение, натолкнуть его на ложные выводы, вложить ему в уста искаженные «истины».

Красной нитью через переписку В. И. Ленина с Максимом Горьким проходит призыв к писателю — не попа-

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 35, стр. 61.

дать в плен непосредственным впечатлениям, явлениям, отношениям и т. д., подниматься над ними идеологически, глядеть в глубь явлений.

В 1909 году Горький был угнетен острой фракционной борьбой внутри РСДРП и высказал свои сомнения, обнаружив упадок духа. В. И. Ленин ему ответил: «Своим талантом художника Вы принесли рабочему движению России — да не одной России — такую громадную пользу, Вы принесете еще столько пользы, что ни в каком случае непозволительно для Вас давать себя во власть тяжелым настроениям, вызванным эпизодами заграничной борьбы»[1]. Бывают, пишет В. И. Ленин, такие условия, когда жизнь рабочего движения неизбежно приводит к такой заграничной борьбе, к расколам и к драке кружков. Но причина здесь не в том, что рабочее движение было внутренне слабо или социал-демократия внутренне ошибочна, а в том, что рабочему классу приходится выковывать себе партию из слишком разнородных элементов: «Выкует во всяком случае, выкует превосходную революционную социал-демократию в России»[2].

Подобным же образом А. М. Горького угнетали в 1912 году «партийные склоки» (он имел в виду резкий спор с ликвидаторами), которые приводят, как он думал, к тому, что в России многие среди «хорошей... молодежи» «яростно» настроены «против заграницы», против эмигрировавших из России и живущих за границей «лидеров» рабочего движения. «Это фактически верно,— отвечает В. И. Ленин Максиму Горькому, — но это не результат вины «лидеров», а оторванности или вернее *разорванности* России и эмигрантских центров». Недостаточно и в этом деле видеть лишь непосредственные явления и настроения. «...Лидеров ругать дешево, популярно, но малополезно...» Задача состоит в том, чтобы «помогать массе *разыскивать корни*, а не оправдывать массу за то, что она рассматривает споры, как «личное генеральское дело»[3].

Резко споря в письмах против склонности к «богостроительству», на время захватившей А. М. Горького, В. И. Ленин касается также его несколько некритиче-

---

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 34, стр. 354.
[2] Там же.
[3] В. И. Ленин, Соч., т. 35, стр. 29.

ской позиции к непосредственным условиям народной жизни и их идеологического отражения. В. И. Ленин и здесь старается побудить великого художника идеологически подняться над уровнем непосредственности. В. И. Ленин ищет причины заблуждений Максима Горького: «Может быть для разговора с «демократией вообще» Вы захотели (простите за выражение) посюсюкать, как сюсюскают с детьми? может быть «для популярного изложения» *обывателям* захотели допустить на минуту его или их, обывателей, предрассудки??»[1] В. И. Ленин разъяснил, где следует искать лежащих в истории и в повседневной непосредственной жизни корней богостроительства. «Бог есть (исторически и житейски) прежде всего комплекс идей, порожденных тупой придавленностью человека и внешней природой и классовым гнетом,— идей, *закрепляющих* эту придавленность, *усыпляющих* классовую борьбу»[2]. В. И. Ленин со всей остротой спорит против преклонения перед этими идеями как «демократическими» на том основании, что они в большей или меньшей мере возникли из непосредственного жизненного положения «народа» в определенных исторических условиях и этим условиям соответствовали: «Народное» понятие о боженьке и божецком есть «народная» тупость, забитость, темнота, совершенно такая же, как «народное представление» о царе, о лешем, о таскании жен за волосы. Как можете вы «народное представление» о боге называть «демократическим», я абсолютно не понимаю»[3].

В этой связи В. И. Ленин все вновь призывал Горького видеть в непосредственных явлениях и за ними их классовую сущность, классовую определенность, классовую тенденцию, которые отнюдь не всегда видны на поверхности жизни. Он писал: «Вы хотите этим сказать «доброе и хорошее», указать на «правду-справедливость» и тому подобное»[4]. Но В. И. Ленин считал такие аргументы несостоятельными. Он напоминал Максиму Горькому, что давно прошли времена, «когда, несмотря на такое происхождение и такое действительное значение идеи бога, борьба демократии и пролетариата шла

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 35, стр. 91.
[2] Там же, стр. 93.
[3] Там же, стр. 94.
[4] Там же, стр. 92.

в форме борьбы *одной религиозной* идеи против другой»[1]. В. И. Ленин со всей определенностью указал также на то, что судьба высказываний А. М. Горького зависит не от его доброго желания, а от их объективного значения в борьбе классов. «Раз вы его написали, оно пошло в *массу*, и его *значение* определяется не вашим добрым пожеланием, а *соотношением общественных сил*, объективным соотношением классов. В силу этого соотношения *выходит* (вопреки Вашей воле и независимо от вашего сознания), выходит так, что вы подкрасили, подсахарили идею клерикалов, Пуришкевичей, Николая II и гг. Струве, ибо *на деле* идея бога им помогает держать народ в рабстве. Приукрасив идею бога, Вы приукрасили цепи, коими они сковывают темных рабочих и мужиков»[2].

Мы видели, что писатель или художник в процессе творчества всегда и постоянно имеет дело со всем богатством *непосредственных* отношений между людьми и что его задача не в последнюю очередь заключается в том, чтобы силой художественного обобщения выявить в этих непосредственных отношениях и увидеть под этими отношениями скрытый *классовый* характер. Но именно это, особенно в классовом эксплуататорском обществе и в переходный период, порождает противоречие: с одной стороны, художественность произведения предполагает отличное знание художником жизни и теснейшую с ней связь и художник должен одновременно погружаться в эти непосредственные жизненные связи, в известном смысле быть ими плененным, отдаваться их непосредственности, с другой же стороны, он всегда должен становиться выше их, когда — а это случается очень часто — они приходят в противоречие с общей исторической тенденцией развития.

Максим Горький вскоре после Великой Октябрьской социалистической революции сам пережил это противоречие, и В. И. Ленин (в письме от 31 июля 1919 года) со всей решительностью сказал, какие последствия и возможности могут быть при его разрешении.

В то тяжелое для страны время Горький жил в Петрограде. Жители этого города испытывали особенно боль-

---

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 35, стр. 92—93.
[2] Там же.

шие трудности: опасность военной интервенции, голод, тиф и холера... В. И. Ленин изобразил яркую картину непосредственных впечатлений, под натиском которых мог находиться Горький: «Сегодня — зря разбитые стекла, завтра — выстрелы и вопли из тюрьмы, потом обрывки речей самых усталых из оставшихся в Питере неработих, затем миллион впечатлений от интеллигенции, столичной интеллигенции без столицы, потом сотни жалоб от обиженных, в свободное от редакторства время никакого строительства жизни видеть *нельзя* (оно идет по-особому и меньше всего в Питере), — как тут не довести себя до того, что жить весьма противно»[1].

Круг непосредственных впечатлений и собственных непосредственных переживаний в огромной мере мешал тогда Горькому понять действительный классовый смысл брожения и кипения, охвативших общество, и, конечно, адекватно художественно обработать этот материал. В. И. Ленин считает ссылку Горького на то, что он якобы видит «людей самых разнообразных слоев» несостоятельной: «Одно дело — видеть, другое дело ежедневно во всей жизни ощущать прикосновение. Последнее приходится Вам больше всего испытывать от этих «остатков» — в силу, хотя бы, Вашей профессии, заставляющей «принимать» десятки обозленных буржуазных интеллигентов, да и в силу житейской обстановки»[2].

Терпеливо и с любовью В. И. Ленин разъяснял на примере целого ряда фактов смысл и содержание происходящего великого революционного переворота, охватившего всю страну, указывал на ростки нового, взлелеянного революцией. Но, зная, как велико для художника значение непосредственности, непосредственного переживания и сопереживания, В. И. Ленин не ограничился одним объяснением Горькому скрытого для него под непосредственными столичными впечатлениями смысла развивающегося в стране процесса и не только обращался к «сознанию» Горького, не только оказал ему теоретическую, идеологическую помощь, но посоветовал также в корне изменить условия своей жизни и работы, переменить местожительство и т. д. Эти пожелания В. И. Ленина говорят о его глубоком знании особенно-

---

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 35, стр. 349.
[2] Там же, стр. 348.

стей художественной работы в интересах революционного пролетариата.

В. И. Ленин писал, как всегда настаивая на различии между *политиком* и *художником:* «В Питере или из Питера убедиться в этом можно только при исключительной *политической* осведомленности, при специально большом политическом опыте. Этого у Вас нет. И занимаетесь Вы не политикой и не наблюдением *работы* политического строительства, а особой профессией, которая Вас окружает озлобленной буржуазной интеллигенцией, ничего не понявшей, ничего не забывшей, ничему не научившейся, *в лучшем* — в редкостно наилучшем случае — растерянной, отчаивающейся, стонущей, повторяющей старые предрассудки, запуганной и запугивающей себя.

Если *наблюдать*, надо наблюдать внизу, где можно *обозреть* работу нового строения жизни, в рабочем поселке провинции или в деревне, — там не надо политически охватывать сумму сложнейших данных, там можно только наблюдать. Вместо этого Вы поставили себя в положение профессионального редактора переводов и т. п., положение, в котором наблюдать нового строения новой жизни нельзя, положение, в котором все силы ухлопываются на больное брюзжание больной интеллигенции, на наблюдение «бывшей» столицы в условиях отчаянной военной опасности и свирепой нужды.

Вы поставили себя в положение, в котором непосредственно наблюдать нового в жизни рабочих и крестьян, т. е. $^{9}/_{10}$ населения России, Вы *не можете;* в котором Вы вынуждены наблюдать обрывки жизни бывшей столицы, из коей цвет рабочих ушел на фронты и в деревню и где осталось непропорционально много безместной и безработной интеллигенции, *специально* Вас *«осаждающей»*. Советы уехать Вы упорно отвергаете...

Тут жить надо либо активным политиком, а если не лежит к политике душа, то как художнику наблюдать, как строят жизнь по-новому там, где нет центра бешеной атаки на столицу, бешеной борьбы с заговорами, бешеной злобы столичной интеллигенции, в деревне или на провинциальной фабрике (или на фронте). Там легко простым наблюдением отделить разложение старого от ростков нового...

Не хочу навязываться с советами, а не могу не сказать: радикально измените обстановку, и среду, и местожительство, и занятие...»[1]

Все приведенные нами письма В. И. Ленина Максиму Горькому продиктованы желанием помочь уяснить Горькому классовую сущность, классовую определенность различных явлений. При этом в высшей степени интересно, что В. И. Ленин подходит к своей задаче двояко. Прежде всего он стремится осветить действительное классовое содержание непосредственных явлений, о которых писал Горький, этим способствовать правильному, марксистско-ленинскому пониманию их художником и тем самым укреплению его художественно-обобщающей силы. С другой стороны, Ленин вполне согласен с тем, что Горький, как *художник*, в высшей степени захвачен непосредственностью явлений и это так должно быть; поэтому В. И. Ленин считает, что советы, которыми марксистская партия может помочь (в конце концов Ленин переписывался с Горьким ведь не только как «частное лицо»), прежде всего должны заключаться в том, чтобы указать художнику на такие важнейшие явления, в которых легче увидеть их революционный, социалистический, классовый смысл, — на такие явления, которые в большей или меньшей мере раскрывают свой революционный социалистический классовый смысл уже в самих непосредственных человеческих связях. Это явления, которые до известной степени «сами по себе» идут навстречу правильному художественному обобщению, верному истине.

Чем больше художник или писатель сам «втянулся» в *такие* непосредственные жизненные отношения, чем больше он ими овладевает не только созерцательно, «как зритель», а переживает их мыслью и чувством, перерабатывая их, тем больше будет облегчен его труд.

Нет нужды специально доказывать, что кратко изложенные здесь нами ленинские взгляды на отношение художника к непосредственной народной жизни стали одной из в высшей степени важных сторон художественной политики нашей партии. Это отражается и в «Пути Биттерфельдера».

---

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 35, стр. 348—350.

ВЕСЬ ГВОЗДЬ — ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ СЛУЧАЙ, ОСОБЕННОЕ ЯВЛЕНИЕ

Необходимой предпосылкой всякого художественного обобщения является отражение «общественного» и «индивидуального», «общего» и «особенного», «необходимого» и «случайного», то есть отражение *единства* обеих сторон. Но главная суть эстетических взглядов основоположников марксизма-ленинизма заключается не в доказательстве, что такое единство необходимо, что оно составляет сущность любой художественной типизации. Их гораздо больше занимает особенность взаимоотношения этих сторон в искусстве и то, какой из них принадлежит ведущая роль в этом единстве.

Опираясь на традиции *реалистической* типизации и их теоретическое объяснение в истории литературы и искусства, К. Маркс, Ф. Энгельс и В. И. Ленин всегда *подчеркивали доминирующую, определяющую роль индивидуального, особенно, конкретно определенного в этом единстве противоположностей.* С наибольшей ясностью В. И. Ленин высказал эту точку зрения в одном из писем к Инессе Арманд. Инесса Арманд предполагала в 1915 году написать научно-популярную брошюру для работниц и изложить в ней социалистические взгляды на любовь и брак. Она обратилась по этому поводу за советом к Владимиру Ильичу. В плане брошюры говорилось, между прочим, что даже мимолетная страсть и близость поэтичней и чище, чем поцелуи без любви между погрязшими в мещанстве супругами. В. И. Ленин возразил, что такое противопоставление нелогично. Лучше было бы в популярной брошюре противопоставить мещанскому, интеллигентскому, крестьянскому, филистерскому и грязному браку без любви пролетарский гражданский брак с любовью. Можно было бы к этому еще добавить, что и мимолетная связь, на которую толкнула страсть, может быть грязной, но может быть и чистой. В. И. Ленин пишет по этому поводу: «У Вас вышло противопоставление не классовых *типов*, а что-то вроде «казуса», который возможен, конечно. Но разве в казусах дело? Если брать тему: казус, индивидуальный случай грязных поцелуев в браке и чистых в мимолетной связи, — эту тему надо разработать в романе (ибо тут весь *гвоздь* в *ин-*

дивидуальной обстановке, в анализе *характеров* и психики *данных* типов). А в брошюре?»[1]

Указание на то, что единичный случай, индивидуальный случай, индивидуальные обстоятельства, конкретные характеры, физическая конституция *определенных* типов представляют собой «весь *гвоздь*» в художественном изображении (ибо это относится не только к роману), — это указание имеет чрезвычайное значение для марксистско-ленинской эстетической теории, притом в двояком отношении. Некогда, и довольно долго, в нашей теории «всеобщая», «общественная» точка зрения подчеркивалась с недопустимой односторонностью. Голая верность *классово-общественных* моментов и сейчас еще очень часто односторонне возводится в ранг содержательно-эстетического критерия для суждения о произведении искусства. Но при этом ведь возникает опасность недооценки роли искусства, как *оригинальной* формы познания действительности, — приписывания искусству лишь роли иллюстрации фактов классовой борьбы, исторических событий. Именно в этом теоретический корень художественно-изобразительного схематизма и схематизма эстетических построений. Высказывание В. И. Ленина, однако, содержит в себе указание именно на очень важную сторону специфически художественной формы познания, отличающую искусство от других форм: художественное познание, воспроизведение целостности человечески-существенных сторон действительности — того многообразия человечески-общественных связей, о котором мы говорили, — может осуществляться лишь в облике индивидуального, конкретного, особенного. Чем больше сводится образ человека к чисто классовому плану, чем больше человек превращается лишь в представителя одной или нескольких моральных черт, тем беднее образ, тем меньше его эстетическая действенность.

Это высказывание В. И. Ленина о роли индивидуального, неповторимого в *определенности* художественных типов не стоит особняком. Можно сказать, что этой мыслью пронизаны эстетические взгляды классиков в целом и что она связывает их органически с опытом и мыслями великих реалистов прошлого. Из художников и фи-

---

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 35, стр. 141.

лософов назовем здесь лишь Шекспира, Лессинга, Гёте, Гегеля и великих русских реалистов XIX века, ибо эти представители исторической традиции особенно важны для титанов марксистско-ленинской мысли.

Размышление Лессинга о выразительном моменте включает в себя как предпосылку признание определяющей роли индивидуального, неповторимого, особенного. В своих «Максимах и размышлениях» Гёте говорил о «тонком различии» между ним и Шиллером, — о различии, коренящемся в разности художественных методов, посредством которых они стремились к одной общей цели. Гёте отмечал, в частности, что не совсем одно и то же будет для поэта выискивать особенное вдобавок ко всеобщему или видеть особенное во всеобщем. Из первого рода искусства возникает аллегория, где особенное имеет значение лишь примера, примерного случая всеобщего. Второй творческий принцип Гёте считал *подлинной природой поэзии, поскольку она высказывает особенное, не думая о всеобщем или не имея в виду на него указывать. Кто способен схватить это особенное в его жизненности, тот получит немедленно же вместе с ним и всеобщее*, не замечая этого или замечая это позднее.

Здесь Гёте высказал те возражения против шиллеровского метода типизации, которые энергично поддержали Маркс и Энгельс в «споре о Зиккингене» (с противостановлением Шекспира Шиллеру). Свою эстетическую критику драмы Лассаля основоположники марксизма обращали главным образом против преувеличения философски-обобщенного момента в ущерб индивидуальному, характерному. Они доказывали, что эта сторона поэтических недостатков Лассаля есть следствие его ложной философской концепции.

Читая драму Лассаля, тотчас же видишь, что он старается следовать художественному методу Шиллера, как образцу, и даже пытается «превзойти» его. Лассаль писал, что в исторических драмах Шиллера речь идет «не об индивидах, как таковых, ибо они скорее являются носителями и воплощениями борьбы глубочайших противоречий всеобщего духа...» Лассаль критикует и самого Шиллера за то, что в его поэтических произведениях индивидуальному принадлежит все же слишком высокое значение: «...Великие противоречия духа исто-

рии у Шиллера лишь *почва*, на которой движется исторический конфликт... А то, что на этой основе выступает как собственное драматическое действие и что составляет его душу, — это... все же... чисто индивидуальные интересы и судьбы»[1].

«Преодолеть» построение драматического действия на индивидуальных интересах и судьбах, подчинить индивидов предвзятой «трагической идее», превратив их в простые персонификации «всеобщего духа», — это и есть художественный метод Фердинанда Лассаля, его эстетическое кредо, органически вырастающее из присущей ему основной позиции в вопросах общего мировоззрения и политики. Главная эстетическая ошибка Лассаля, глубоко связанная с его мировоззрением, заключается в том, что он подчиняет извне привнесенной субъективной «трагической идее» живую историю с классовой борьбой, осуществляющейся вполне определенными историческими лицами и совершенно определенным образом. Он исходил из «принципов», которые пользуются, как своим орудием, личностями, а не наоборот.

Прежде всего это должно было привести к отказу от жизненно правдивого изображения характеров при их типизации. В критике Маркса и Энгельса эстетической концепции и художественной практики Фердинанда Лассаля с очевидностью проявляется органическое единство их эстетических и политических взглядов. Они исчерпывающе доказывают, что по причинам общественно-историческим Лассалю следовало бы выдвинуть в своей историко-политической трагедии из времен реформации на первое место плебейски-мюнцеровскую оппозицию. Только тогда можно было бы «в гораздо большей степени высказывать устами своих героев как раз наиболее современные идеи в их самой наивной форме, между тем как сейчас основной идеей остается, в сущности, кроме *религиозной* свободы, гражданское *единство*»[2].

На этот упрек последовало возражение Лассаля, характерное в равной мере с политической и эстетической точки зрения. Правда, Лассалю кажется, что подобные упреки драматическому поэту за то, что он написал имено эту трагедию, а не другую, не верны, как дока-

[1] F. Lassale, Gesammelte Reden und Schriften, Herausgeben und eingeleitet von Eduard Bernsfein, Bd. I, Berlin, 1919, S. 133—134.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 29, стр. 484.

вали еще Платон и Аристотель. Но сам же Лассаль чувствовал, что этим доводом замечания Маркса и Энгельса не лишаются силы. И он добавлял: «Если бы я написал «Томаса Мюнцера» или какую-нибудь другую крестьянскую трагедию... я все-таки написал бы *только* трагедию *определенной* исторической, законченной и *миновавшей* для нас революции.

Не мог же я вложить в «Томаса Мюнцера» *основную* трагическую *идею* моей драмы, этот почти при каждой революции повторяющийся вечный конфликт. Каковы бы ни были причины гибели Мюнцера, он ведь во всяком случае погиб не от того, что вел реалистическую дипломатию, а не апеллировал с непримиримым фанатизмом и с закрытыми глазами к *самой крайней революционной поэзии* и к ее силе...

Я написал свою трагедию... только *для того*, чтобы изобразить эту трагически-революционную основную идею... Не какую-нибудь определенную минувшую революцию, как таковую, хотел я изобразить, но глубочайший и *вечно* вновь повторяющийся конфликт революционного действия и его необходимость. Словом, я претендую на то, что написал трагедию формально-революционной идеи par excellence!»[1]

Мы не можем здесь подробней останавливаться на том, как данная точка зрения — из цитированного Лассалем письма это ясно видно — связана с его концепцией крестьянских войн XVI века, якобы «крайне реакционных» по своему характеру, — концепцией политически и исторически несостоятельной и абсолютно несоединимой с научным социализмом. Здесь мы отметим лишь, что эта политическая позиция Лассаля вполне созвучна его эстетическим взглядам, что уже в самом его выборе темы для трагедии содержится отказ от какой бы то ни было исторической *определенности*. Он не намерен был художественным путем проследить какую-либо *определенную*, конкретную революцию или взятый из нее эпизод; как он сам сказал, *«вечно-современное* в этом революционном конфликте и побудило меня написать мою драму»[2]. В объяснениях Лассаля по поводу «Франца фон Зикингена» сквозит страх перед правдивым

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 46.
[2] Там же.

художественным изображением определенных, конкретно-исторических событий, боязнь того, как бы это не помешало ему представить идею в достаточной *всеобщности.*

Именно от этого довода Маркс и Энгельс камня на камне не оставили. Они со всей энергией противопоставили ему характерную ситуацию классовой борьбы в начале XVI столетия и показали, что Зиккинген и Гуттен погибли не из-за своего «лукавства», не из-за реально-политической дипломатии, а потому, что они были рыцарями, представителями гибнущего класса и противились новым общественным формам, отстаивая реакционные классовые интересы против решительных революционных сил [1]. Но, с этой точки зрения, неверен был у Лассаля самый выбор темы — если он хотел на историческом материале показать, чем была обусловлена «трагическая коллизия, которая совершенно закономерно привела к крушению революционную партию 1848—1849 годов» [2]. Такое намерение могло быть реализовано лишь при активном участии в драме крестьян и городских революционных элементов. Тогда, пишет Маркс, можно было бы, пользуясь конкретным изображением исторического материала, «в гораздо большей степени высказывать устами своих героев как раз наиболее современные идеи в их самой наивной форме [3].

Письма Маркса и Энгельса в общем показывают, что, отказываясь от действительной исторической определенности (не только относительно материала в целом, но и отдельных характеров), невозможно достигнуть такого *всеобщего значения,* которое было бы правдивым и верным познанием истории, историческим поучением, чего добивался, по его же словам, Фердинанд Лассаль. Идеалистическая фальсификация исторической правды сопутствовала у Лассаля его отказу от реализма в драме. В противоположность его позиции Маркс и Энгельс указывают прямо на то, что реалистическая традиция (обозначенная в письме именем Шекспира) требует привлечения в драму восставших крестьянских масс и революционных элементов городов [4]. «Тебе волей-неволей пришлось бы тогда в большей степени *шекспиризировать,*

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 29, стр. 483—484.
[2] Там же, стр. 483.
[3] Там же, стр. 484.
[4] См. там же, стр. 493—494.

между тем как теперь основным твоим недостатком я считаю то, что ты пишешь *по-шиллеровски*, превращая индивидуумы в простые рупоры духа времени»[1]. Энгельс также в этой связи высказывает свое понимание драмы, требующее, «чтобы за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира...»[2] Это типическое различие между Шиллером и Шекспиром — гвоздь эстетической критики в обоих письмах.

Неопределенность — метод, заключающийся в том, что *особенная*, выбранная писателем тема служит лишь примером для изложения предвзятой общей идеи, — пронизывает всю изобразительную систему Лассаля, вплоть до отдельных персонажей драмы.

Энгельс одобряет Лассаля за то, что он сделал главными действующими лицами представителей определенных классов и направлений, а стало быть, и определенных идей своего времени, что эти лица черпают мотивы своих действий не в мелочных индивидуальных прихотях, а в том историческом потоке, который их несет[3]. Но значит ли это, однако, что «типичный представитель» может поглощать собой всего человека? Это было бы ошибкой. Из письма Лассаля к Марксу и Энгельсу (27. 5. 1859) видно, что он относился к поступкам своих персонажей как к *«практике и реализации объективной* и относительно оправданной *мысли*, идейной точки зрения». Он хотел освободить конфликт от греха «частного, случайного характера» и сделать личности носителями «вечного и необходимого, объективного конфликта идей».

«Типичный представитель», о котором говорит Энгельс, исключает из элементов, *определяющих* развитие характера, лишь индивидуально *случайное, бессодержательное,* исторически незначительное, именно *мелочное*. Только в этих границах в данном случае и заключено согласие Маркса и Энгельса с Лассалем. Маркс замечает также, что с этой точки зрения тяжелой ошибкой был выбор *исторического* Зиккингена для роли главного героя трагедии: «Если отнять у Зиккингена то, что свойственно ему как личности с ее особыми природными склонностями, образованием и т. д., то останется Гёц фон Берлихинген. А в этом *жалком* субъекте воплощена

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 29, стр. 484.
[2] Там же, стр. 494.
[3] См. там же, стр. 492.

в ее адекватной форме трагическая противоположность между рыцарством, с одной стороны, и императором и князьями — с другой, и потому Гёте был прав, избрав его героем»[1]. Энгельс, развивая свою мысль о художественности изображения, пишет: «Но дальнейший шаг вперед, который следовало бы сделать, заключается в том, чтобы эти мотивы (мотивы действующих лиц. — *Г. К.*) более живо, активно и, так сказать, стихийно выдвигались на первый план ходом самого действия, а аргументирующие речи... напротив, становились бы все более излишними... С этим связана характеристика действующих лиц»[2].

Этой «обрисовке характеров» Маркс и Энгельс уделяют исключительно много внимания. Энгельс подчеркивает, что Лассаль прав, выступая против «господствующей ныне *дурной* индивидуализции, которая сводится просто к мелочному умничанию и составляет существенный признак оскудевшей литературы эпигонов»[3]. Однако налет такой плохой, *только* индивидуальное схватывающей и усваивающей индивидуализации лежал также на драме Лассаля. Причина этого заключалась в непонимании Лассалем исторической сущности революционного крестьянского движения. Энгельс указывает на фигуру Йосса Фрица; крестьянская сцена с этим «смутьяном», а также его личность изображены вполне правильно, но они не показываются с достаточной силой, «в противовес дворянскому движению, бурно разлившийся уже тогда поток крестьянских волнений»[4].

Маркс и Энгельс считают, что сцена между легатом и архиепископом Трирским принадлежит к лучшим в драме. Почему? Энгельс излагает свое мнение: «...здесь Вам к тому же удалось дать прекрасную индивидуальную характеристику, противопоставляя светского, эстетически и классически образованного, политически и теоретически дальновидного легата ограниченному немецкому князю-попу, — характеристику, которая в то же время прямо вытекает из характера обоих действующих лиц *как типичных представителей*»[5].

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 29, стр. 483.
[2] Там же, стр. 492.
[3] Там же.
[4] Там же, стр. 494.
[5] Там же, стр. 493.

Но такие эпизоды — лишь редкие исключения в «Франце фон Зиккингене». О каких бы персонажах Маркс и Энгельс ни говорили, повсюду они наталкивались все на тот же недостаток «обрисовки характеров». Но если основоположники марксизма так настойчиво выдвигали здесь индивидуальную, особенную сторону характеров — ту сторону, развитие и противоречия которой должны развивать действие и конфликт драмы, — то в системе эстетических взглядов Маркса и Энгельса это никоим образом не значит, что на передний план должно выступить именно «частное», «чисто психологическое». Это означает, однако, что стоящие на первом плане индивидуальные черты должны также иметь общее, общественное значение, что «особенное» не может оставаться лишь наудачу взятым примером «общего». Лассаль же обтесывал и подгонял характеры своих героев до тех пор, пока они, вопреки исторической и психологической логике их развития, не входили в его предвзятую идейную концепцию. Как заметил еще Давид Фридрих Штраус, это приводило, с одной стороны, к утрате «поэтической правды», с другой стороны — к множеству эстетических промахов и оплошностей, которые в конце концов должны были сказаться на выборе художественных средств и форм.

Рассмотрим образ самого Франца фон Зиккингена. По мнению и Маркса, и Энгельса, он был обрисован слишком абстрактно. Лассаль не хотел об этом спорить, считая, что речь идет лишь о «формальном вопросе».Но относился ли на самом деле этот упрек лишь к форме? Лассаль признавался, что своего Зиккингена он «идеализировал» в сравнении с историческим прообразом. Он настаивал, однако, на праве писателя идеализировать своих исторических героев. Каковы границы этой идеализации? Лассаль полагал, что он не имеет лишь права приписывать герою взгляды, выходящие за горизонт той эпохи, в которой он жил. Но все лучшее, передовое, что в ту эпоху мыслили и высказывали, писатель вправе сконцентрировать в личности своего героя. Автор обязан только позаботиться о том, чтобы фактическое развитие героя не вступало в противоречие с этими воззрениями.

Первая часть этого высказывания позволяет, например, писателю соединить в воззрениях такого представителя дворянского движения, как Зиккинген, все прогрессивные, революционные, даже утопически-коммуни-

стические взгляды от Томаса Мора до Томмазо Кампанеллы: ведь Лассаль называет только один критерий — критерий эпохи, а не классового положения и отношения данного индивида к классовой борьбе его времени. Вторая часть высказывания Лассаля запрещает писателю вовлекать героя в такие переживания, которые приводят его к противоречию со свойственными герою взглядами. Другими словами, совершенно произвольно конструируя историческую биографию героя, писатель вправе делать со своим историческим героем все, что захочет. Именно этому правилу следовал Лассаль, компануя образы своих героев.

Меринг, ратуя за реалистическую традицию немецкой драматургии, протестовал против «слишком удобного» способа, применяя который Лассаль пользовался «правом на идеализацию», или, вернее, злоупотреблял им: «Он защищал взгляды, почти прямо противоположные тем, которые Лессинг отстаивал в таких принципах: с историческими фактами драматический поэт может обходиться вольно, но он обязан с почтением относиться к историческим характерам и видеть в них нечто своеобразное и существенное. Он вправе их ярче освещать, но не изменять, и лучше ему отказаться от исторических имен, чем навязывать их носителям другие или, особенно, противоположные характеры»[1].

Лассаль именно так и поступал. Александр Дымшиц, ссылаясь на биографию Гуттена, написанную Давидом Фридрихом Штраусом и использованную как источник Лассалем, показал, как чрезмерна идеализация главного героя трагедии[2]. Притом речь идет о тех чертах, которые побудили Маркса сравнить Зиккингена с Гёцем фон Берлихингеном. Маркс подчеркивает особенно, что у дворянских представителей революции за лозунгами единства и свободы все еще скрывается мечта об империи и о кулачном праве[3].

Вильгельм Циммерман в немногих строках также обрисовывает всю противоречивость исторического Зиккингена, «этой импозантной фигуры на рубеже двух эпох»:

---

[1] F. Mehring, Aufsätze zur deutschen Literatur von Hebßel bis Schweichel, Berlin, 1961, S. 16.

[2] A. Dymschitz, Zur Sickingen-Debatte, в: «Weimarer Beiträge», Heft IV, 1960, S. 761.

[3] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, т. 29, стр. 484—485.

«В нем еще раз — в последний раз — воссиял образ рыцаря, анархиста и монарха в своем замке, чтобы после этого потускнеть и погаснуть навсегда. Это был герой, исполненный силы и честности старых времен, вполне согласовавшихся, по дворянским понятиям, с кулачным правом и рыцарскими разбоями»[1]. Но Лассаля нисколько не интересовала эта жизненная противоречивость его героя. Зиккинген для него лишь пример революционного вождя, великого дипломата и реального политика, тщательно все заранее рассчитывающего, исключающего случайность, не апеллирующего открыто к «принципу», чтобы тем полнее использовать его революционную мощь, и вынужденного вследствие этого отдаться на волю чистейшей случайности, погибнуть в столкновении с осознанной «природой действительности», — показательный объект «диалектики, терпящей крушение разумной идеи»[2]. Это в конце концов образ постгегельянской объективной идеи, для которой безразлично, что ее назвали именем Зиккингена.

Мы видим, что, говоря «о слишком формальной» обрисовке характера Зиккингена, Маркс имеет в виду отнюдь не упрек, относящийся к формальному выполнению драмы. Втиснутый в рамки идеалистической концепции Лассаля персонаж теряет свою «естественную» свободу движения, становится малокровным и схематичным. Образ утрачивает свою логику, художественное выполнение запутывается в противоречиях. Именно на это отсутствие единства в «идеализированном» образе Зиккингена указывал Маркс Лассалю: «До какой степени сам твой Зиккинген... является жертвой коллизии, не зависящей от всех его личных расчетов, видно из того, как ему приходится... проповедовать своим рыцарям дружбу с городами и т. д.»[3]

Не лучше, чем Францу фон Зиккингену, пришлось под пером Лассаля и Ульриху фон Гуттену. Гуттен действует в драме Лассаля отнюдь не в соответствии со своим характером. В той мере, в какой можно вообще говорить о «характере» этого персонажа трагедии, он составляет лишь часть того фона, на котором несколько сильнее

---

[1] W. Zimmerman, Der grosse deutsche Bauernkrieg, B., 1953, S. 138.

[2] См. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 17—23.

[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 29, стр. 484—485.

должны выделяться «трагическая идея», «нравственная вина» идеализированного Зиккингена. Гутен исполняет у Лассаля должность «чисто идейного революционера», не имеющего, чтобы влиять на Зиккингена, иного орудия, кроме «воодушевления», которое так и осталось «чистым воодушевлением», не превращаясь в продуманное и рассчитанное средство против «реальнополитической» дипломатии Зиккингена.

Так Лассаль и представляет себе идейный смысл и функции образа Гуттена, превращенного в трагедии лишь в подсобный инструмент для абстрактной идеализации Франца фон Зиккингена.

Маркс возражает против этой «большой несправедливости» по отношению к Гуттену: «Гуттен, по моему мнению, уж слишком воплощает в себе одно лишь «воодушевление», а это скучно. Разве он не был в то же время умница и чертовски остроумен..?»[1] Исходя из своей политической и эстетической концепции, Лассаль не мог живо изобразить Ульриха фон Гуттена, чью биографию и реальные черты он совершенно произвольно изменил. Но так как он ему понадобился в пятом акте для выражения на собственном примере идей автора, то Лассаль и заставил героя рассказать историю своей жизни в длиннейшей речи, изложенной высокопарно-риторическими стихами. Энгельс об этом сказал: «Что касается автобиографии Гуттена... то Вы несомненно пошли на весьма рискованный шаг, вставив это содержание в драму»[2]. Маркс указывал также на нелогичность в характере дочери Зиккингена. Мария предстает как неопытная девушка, но эта характеристика приобретает фальшивые черты уже вследствие того, что она, утверждая, что имеет о мире лишь самые наивные представления, излагает свои воззрения на счастье в одеянии правовой доктрины. В то же время Лассаль придает Марии черты молодой женщины, которая «знает не одну только абстракцию любви». Есть у нее также черты опытной, жизненно умудренной женщины, чувствующей себя не только зрелой, но и «состарившейся»[3]. Излишне доказывать, что такой нелогичный и отрывочный способ изображения ха-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 29, стр. 484.
[2] Там же, стр. 493.
[3] Там же, стр. 485.

рактеров подрывает их художественное воздействие и разрушает правдивость.

Преувеличение «общего» (в данном случае — лассалевской «трагической идеи») в сравнении с индивидуальным; художественный подход к индивидуальному и характерному, если оно есть, лишь как к «примеру» чего-то всеобщего, — такой метод должен был привести к серьезнейшим художественным недостаткам содержания и формы. Захватывающая драматическая фабула может строиться лишь на основе взаимодействующих и противодействующих отдельных характеров; при этом всегда у этих индивидуальностей предполагается наличие характеров «типичных представителей» в том смысле, какой дал этому слову Энгельс. Правда, Энгельс писал Лассалю: «Меня очень приятно поразила искусная завязка интриги и драматизм, пронизывающий пьесу»[1]. Однако своим драматизмом произведение Лассаля обязано было в главном самой исторической коллизии, которую автор выбрал как «пример», и из-за политико-эстетической концепции Лассаля вся пьеса в целом не могла быть выдержана в таком духе. Потому-то ход действия больше определяется в трагедии аргументирующими дебатами, чем действительными поступками и делами персонажей. Но именно в революционной трагедии такой художественный подход должен был причинить ущерб правдивости, ибо, в соответствии со всей установкой, реальные революционные бои перенесены были в трансцендентный план чисто идейных споров и решений. Маркс критически отзывается в письме к Лассалю о некоторых «частностях» и указывает на то, что ему не нравятся, например, «излишние рассуждения отдельных лиц о самих себе, что проистекает от твоего пристрастия к Шиллеру»[2]. По этой причине необходимое движение фабулы в пьесе непрестанно прерывается или замедляется. Однако для Лассаля такие рассуждения были главным средством характеристики персонажей, средством, конечно, малопригодным, ибо читатель или зритель в конце концов лишь слышит и умственно перерабатывает то, что поставлено перед их духовным взором, но не переживает этого эмоционально. Действующие в драме лица

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 29, стр. 491.
[2] Там же, стр. 485.

характеризуются почти исключительно тем, что они сами о себе говорят (у Лассаля — в длинных монологах); но ведь «личность характеризуется не только тем, *что́* она делает, но и тем, *как* она это делает»[1].

Этого замечания Энгельса Лассаль просто не понял. Он ответил на него, что Зиккинген, Гуттен и Бальтазар в его пьесе желают приблизительно одного и того же. Они именно тем и отличаются, *как* они этого хотят! Зиккинген стремится к цели «в нереволюционной, реалистически-дипломатической форме»; Гуттен «с бурным воодушевлением, свойственным ему, как чистому идеалисту», якобы стремится к восстанию «лишь ради чисто духовных, религиозных целей»; наконец, Бальтазар жаждет победы «в ее истинном революционном виде». Отсюда видно, убеждает Лассаль Маркса и Энгельса, что между ними нет различия случайных индивидуальностей, а для каждого из персонажей решающее значение имеет «неизбежное... воздействие его классового положения, с которым он еще тесно связан»[2]. «Все трое различаются, таким образом, между собой тем, *как* они хотят,— в точном соответствии с теми условиями существования, с которыми они связаны или не связаны»[3].

Концепция Лассаля представляет интерес в том отношении, что в ней, исходя из идеалистического принципа, набросана программа *социологического схематизма* в литературе и искусстве. В своем ответе Лассаль показывает довольно точное понимание тех представлений, которые руководили им в процессе творчества: «Гуттен, хотя и рыцарь по рождению, но в качестве настоящего идеолога вообще независимый от каких бы то ни было сословных уз, всей своей жизнью порвавший со своим классом, наконец, принадлежащий к рыцарству лишь по праву рождения, а не по своему реальному положению и материальным условиям» и т. д. и т. д. Зиккинген под «влиянием его классового положения, материальных средств и реальной позиции... является продуктом еще не умершего в нем рыцарского Адама» и т. д. и т. д. «Бальтазар, человек низкого происхождения, не связанный с

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч. т. 29, стр. 492.
[2] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 37.
[3] Там же, стр. 38.

условиями классового положения Зикингена...» и т. д. и т. д.[1]

С этой точки зрения, историческую спорность которой мы здесь не будем доказывать, можно с полнейшей очевидностью понять, по какому *схематическому* принципу построены характеры, положения и поведение людей в трагедии Лассаля.

Основной ошибкой Лассаля здесь является его механический детерминизм в понимании общественной обусловленности индивидуума. Мало того, что индивид изображается *механически*, как продукт и рупор определенного классового положения или общественной прослойки, — он кажется весь, до конца *исчерпанным* тем, что является представителем своего социального положения. От многосторонности, целостности индивидов ничего не остается, а это не только эстетическая погрешность, но и прямое противоречие исторической правде, которую хотел изобразить Лассаль.

Именно в этом заключается важнейший момент всей критики трагедии «Франц фон Зиккинген», данной Марксом и Энгельсом. Когда Маркс спрашивает: «...Найдется ли эпоха с более резко очерченными характерами, чем XVI столетие?», а Энгельс пишет о «поразительно характерных образах» людей того времени, способных создать «фальстафовский фон, который в исторической драме такого типа был бы еще эффектнее, чем у Шекспира», какой могла бы быть трагедия из истории крестьянской войны, — когда, таким образом, основоположники марксизма выдвигают индивидуальное, характерное именно как особый признак каждой из эпох, то это отнюдь не формальное указание. В гораздо большей мере это значит, что *лишь посредством такого изображения индивидуального и характерного в характерах можно с художественной адекватностью передать также общественные и классово обусловленные отношения той эпохи.*

Всестороннее выявление человеческой индивидуальности в ту эпоху, которой Лассаль посвятил свою пьесу, было одной из существеннейших сторон исторического прогресса, и этот прогресс изменил также и эстетические мерки. «Характеристика, как она давалась у *древних*, в наше время уже недостаточна, и тут, по моему

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 38.

мнению, было бы неплохо, если бы Вы несколько больше учли значение Шекспира в истории развития драмы»[1].

Социальные и личные отношения стали многообразнее и сложнее. Характеристика, которую давали античные авторы, была недостаточной, чтобы их отразить. Но реализм был необходим, как выяснилось, не только для адекватного схватывания действительности, — он был также необходим для того, чтобы выразить «наиболее современные идеи в их самой наивной форме»[2].

Мы исходили из противопоставления Шекспира Шиллеру, как различных типов писателя. Но Маркс и Энгельс не считают эту противоположность абсолютной; при всем предпочтении, отдаваемом ими шекспировскому реализму, многое доказывает, что у основоположников марксизма ни политическая, ни эстетическая критика не имела такого смысла[3].

Энгельс считал большую идейную глубину, осознанный исторический смысл в драматических произведениях немецких классиков — в том числе и в драмах Шиллера — ценнейшим наследием новой, социалистической драматургии, родоначальницей которой, как мы видим, не могла быть признана трагедия Лассаля. В своих заметках о Карлейле Энгельс настоятельно подчеркивал эту сторону немецкой литературы, особенно творчества Гёте. «Совершенная человечность» Гёте, освобождение искусства от пут религиозного дуализма могут постигнуть во всем их историческом значении лишь изучившие немецкую классическую философию. Высказанные в этой области непосредственные, в известном смысле «пророческие» мысли Гёте получили «развитие и обоснование в новейшей немецкой философии»[4]. Под «новейшей философией» Энгельс разумеет диалектический и исторический материализм, лишь народившийся тогда в результате преодоления Гегеля и Фейербаха. Эти великие традиции — «большую идейную глубину», «осознанное историческое содержание», а также «шекспировскую живость и богатство действия» — Маркс и Энгельс счи-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 29, стр. 493.
[2] Там же, стр. 484.
[3] См. А. Дымшиц, цит. работа, а также: «Der Menschkeit Würde». Documente zum Schiller—Bild der deutschen Arbeiterklasse — Ausgewählt und eingeleitet von Günther Dahlke, Weimar, 1959.
[4] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 594.

тали основой для развития социалистической драматургии. Спор против политической и эстетической практики и теории Фердинанда Лассаля требовал, чтобы момент характерного в характерах был решительно выдвинут на первый план — как условие, при котором «наиболее современные идеи» можно изобразить не только «правильно», но также и *художественно* правдиво. Когда Энгельс пишет в своем письме, что он предъявляет к сочинению Лассаля «и с эстетической, и с исторической точки зрения... чрезвычайно высокие, даже *наивысшие* требования»[1], то эти требования высказаны им в том же письме в следующих словах: «Полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического содержания... с шекспировской живостью и богатством действия будет достигнуто, вероятно, только в будущем, и возможно, что и не немцами. Во всяком случае, именно в этом слиянии я вижу будущее драмы»[2].

Необходимо добавить, что эстетические *принципы*, отстаиваемые в полном объеме в «споре о Зиккингене», важны отнюдь не только для драматической литературы. В такой же мере Маркс и Энгельс применяли их и в суждениях и лирических и эпических произведениях.

Что касается лирики, то особенно богаты выводами статьи Энгельса о поэзии «истинного социализма». (Об историко-политическом характере этой мелкобуржуазной поэзии мы впоследствии скажем подробнее.) Для рассматриваемой нами проблемы особенно интересны его суждения о Карле Беке — человеке, по мнению Энгельса, обладающем «бóльшим талантом... чем большинство немецкой литературной мелкоты»[3] того времени. Энгельсовская критика показывает, что критическая задача далеко не исчерпывается отнесением эстетически-художественных слабостей песен Бека, безжалостно высмеянных Энгельсом, на счет «мелкобуржуазности» автора или на счет его ложного мировоззрения.

Роль индивидуального и характерного часто открывается в лирике не столько в конкретной определенности обрабатываемого «материала», сколько в индивидуальной (и, как говорил Энгельс, «представительной») опре-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 29, стр. 495.
[2] Там же, стр. 492.
[3] Там же, т. 4, стр. 222.

деленности характера поэта, который сам становится поэтическим образом в своих лирических произведениях. Энгельс подробно анализирует необходимые для этого общественные предпосылки — те предпосылки, которых в домартовской Германии еще почти не было.

Энгельс вновь и вновь возвращался к характеристике неопределенной, неясной и туманной личности Карла Бека как поэта. Он вскрывал причины этой туманности, коренящейся в мелкобуржуазной «истинносоциалистической» идеологии, с той же резкостью, с какой разъяснял и критиковал эстетические последствия таких взглядов. «Поэт вообще у *современных* лириков снова стал невероятно прилизанной, необычайно напыщенной фигурой. Это не активное существо, которое живет в действительном мире и пишет стихи, это «поэт», парящий в облаках, но облака эти — не что иное, как туманные фантазии немецкого бюргера»[1]. Энгельс отмечал у Бека «ребяческие иллюзии», «малодушие и глупость», бабскую сентиментальность, «прозаически-трезвенное мелкобуржуазное филистерство» — «таковы те музы, которые вдохновляют эту лиру...»[2], «невежественные романтические фантазии»[3] относительно существующих общественных отношений. Бек вечно впадает то в напыщенность, то в ничтожнейший буржуазный прозаизм и с мелковоинствующего юмора по отношению к существующим установлениям падает в сентиментальную удовлетворенность ими, — и каждый миг спохватывается, что ведь это он сам, о ком рассказывается эта история[4].

Одно из важнейших следствий неопределенности поэтического субъекта — длинные, бесконечные рассуждения, показывающие, как поэт, погрязнув в немецком мещанском убожестве, постоянно портит и тот слабый эффект, который он производит.

В стихотворении «Слуга и служанка» поэт воспевает две благочестивые души, которые лишь после долголетнего скудного существования и нравственного образа жизни взбираются, целомудренные, на супружеское ложе. Бек, вместо того чтобы закончить стихотворение

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 221—222.
[2] Там же, стр. 209.
[3] Там же, стр. 214.
[4] См. там же, стр. 222.

«единственно хорошей строфой», пускается в пространные моральные размышления, уничтожая этим все следы остроумия. «Малодушие и неуверенность Бека постоянно дают о себе знать, побуждая его до предела растягивать каждое стихотворение и мешая ему кончить до тех пор, пока он сентиментальностью не докажет всего своего филистерства. Он, по-видимому, нарочно избрал гекзаметры Клейста, чтобы заставить читателя томиться той же скукой, на какую в силу своей трусливой морали обрекли себя оба влюбленных в течение долгого испытательного периода» [1].

На многих примерах Энгельс показывает, как лирики из группы «истинных социалистов» не уверены в себе самих и именно поэтому, прибегая к самому отталкивающему смешению низости и напыщенности, раздувают свое бесформенное «я» до мнимого выражения духовного состояния всего человечества. В стихотворении о Ротшильде, задуманном как критическое, Бек изображает польского эмигранта, борца за свободу, вымаливающего и получающего от Ротшильда серебряную монету. «Вся эта сцена служит для нашего поэта лишь поводом самому стать в позу:

Но счастья нищего жалкий кусок
с презреньем бросаю я в твой кошелек
От имени людей, влачащих бремя!

Чтобы попасть подобным образом в кошелек, — иронизирует Энгельс, — нужна большая ловкость и опыт в метании в цель. Наконец, Бек обеспечивает себя на случай обвинения в оскорблении действием, так как он действует не от своего имени, а от имени людей» [2].

Сходным образом судит Энгельс о стихах Альфреда Мейснера, поэта, который «обучался немецкому языку в школе Карла Бека и поэтому выражается с больше чем восточной пышностью речи», но «еще гораздо больше, чем выспренная образная речь, Мейснера отличает от обыкновенных смертных безмерная мировая скорбь» [3].

Энгельс приводит с десяток прекрасных образцов этой «титанической» скорби: «Откуда же вся эта скорбь?

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 216.
[2] Там же, стр. 212.
[3] Там же, т. 3, стр. 568

Неужели все эти жалобы — обыкновенная вертеровская любовная тоска, умноженная личными страданиями нашего поэта? Нисколько. Нашему поэту пришлось, правда, много выстрадать, но он сумел во всех своих страданиях выявить некую всеобщую сторону. Он часто указывает, например на стр. 64, что женщины не раз сыграли с ним злую шутку (обычная участь немцев, особенно поэтов), что много горького испытал он в жизни; но все это доказывает ему лишь негодность мира и необходимость изменения общественных отношений. В его лице страдал не Альфред Мейснер, а человечество, и поэтому из всех своих горестей он делает лишь тот вывод, что быть человеком — большое искусство и тяжелое бремя»[1].

Мелкобуржуазная неотчетливость поэтической индивидуальности «истинносоциалистического» поэта с неизбежностью приводит к полной его неспособности изображать литературными средствами значительные *особенные* события и предметы в их жизненно-конкретной определенности. Лишь у Карла Бека Энгельс находит немногие исключения из этого правила. Таковы, например, некоторые строфы «бесформенного, бесконечно длинного стихотворения» Бека, в котором образно выражено положение люмпен-пролетариата. Энгельс анализирует причины, почему это место удалось: Бек вкладывает «эти стихи в уста старого нищего, дочь которого просит отца отпустить ее на свидание с офицером. Он рисует ей... полную горечи картину положения тех классов, к которым принадлежал бы ее ребенок, и черпает свои возражения непосредственно из условий ее существования, не читая ей при этом — этого нельзя не признать — моральной проповеди»[2]. Но такие стихотворения редки в поэзии «истинного социализма».

Энгельс потешается над старанием «вознести весну на спекулятивную высоту «истинного социализма»[3] посредством самых напыщенных общих мест. Он резко критикует «Еврея-старьевщика» Бека за то, что в этом стихотворении поэт не развернул картину бесправного положения евреев в Германии: «...Бек целиком впадает

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 568—569.
[2] Там же, стр. 220.
[3] Там же, т. 3, стр. 581.

в либерально-младогерманскую болтовню о евреях. Поэзия здесь исчезает настолько, что кажется, будто слушаешь золотушную речь в золотушной саксонской сословной палате: ты не можешь стать ни ремесленником, ни «старшиной мелких торговцев», ни земледельцем, ни профессором, но медицинская карьера тебе открыта». И далее: «Разве подобным же образом нельзя было бы изложить в стихах прусский свод законов или переложить на музыку стихи г-на Людвига Баварского?» [1]

С той же силой Энгельс критикует «полицейские рассказы» Эрнста Дронке, принадлежавшего в то время к фракции «истинных социалистов», а позднее ставшего другом Энгельса. Дронке, пишет Энгельс, сделал великое открытие: в каждом параграфе прусского полицейского законодательства кроется роман, в каждом распоряжении — трагедия. «В последователях, идущих по проторенному пути, недостатка не будет: поприще богатое. Прусское право, между прочим, представляет собой неисчерпаемый источник напряженных конфликтов и поразительных эффектов. Одно только законодательство, касающееся развода, алиментов и девичества, — не говоря уже о главах, касающихся противоестественных удовольствий, — дает немецкий романической промышленности сырье на сотни лет. Притом нет ничего более легкого, чем поэтически обработать один из таких параграфов; коллизия и ее исход уже даны в готовом виде, остается добавить только детали, которые берутся из первого попавшегося романа Булвера, Дюма или Сю, кое-что к ним приделывается — и рассказ готов» [2].

В поэзии или в прозе, все равно, где бы ни пытались писатели «истинносоциалистического» направления нечто рассказать, они терпели «поистине жалкую неудачу». Эту неспособность рассказывать Энгельс считал характернейшей чертой «истинносоциалистической» литературы. Почему? Потому, что «истинный социализм» в своей неопределенности делает невозможным установление связи между отдельными фактами, о которых нужно рассказать, и общими условиями, чтобы таким образом выявить в этих фактах все, что в них есть

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 216.
[2] Там же, т. 3, стр. 576.

яркого и значительного. Поэтому «истинные социалисты» и в своей прозе избегают касаться истории. Там, где они не могут уклониться от нее, они довольствуются либо философской конструкцией, либо сухо и скучно регистрируют отдельные несчастные случаи и *социальные явления.* И всем им, как прозаикам, так и поэтам, не хватает необходимого для рассказчика таланта, что связано с неопределенностью всего их мировоззрения»[1].

Еще в 1847 году Энгельс, как критик поэзии и прозы «истинного социализма», подошел вплотную к главной, решающей проблеме — к значению определенности и осознанности мировоззрения для художественного творчества; эту проблему и ее значение мы осветили подробно в предыдущем разделе, рассматривая ее в тесной связи с практикой.

Основоположники марксизма-ленинизма всегда подчеркивали, что составной частью их теории реализма является утверждение важной роли передового мировоззрения и сознательности. Однако эта теория, согласно которой реализм предстает как наиболее адекватный (в силу объективной эстетической сущности искусства) метод для художественного усвоения мира, — эта теория направляет художника не к иллюстрированию руководящих указаний, не к наглядному изложению учения и тезисов. Нет, марксистская эстетика ведет художника к непосредственной, прогрессирующей, многообразной и богатой жизни, находящейся в непрестанном революционном развитии.

В процессе этого развития формируются и развиваются в течение великих исторических эпох также и объективные основы эстетической сущности искусства, а вместе с ними и соответственные — обусловленные общим социальным развитием — определения эстетической субъективности. Оба фактора воздействуют на историческое развитие и изменение реалистического метода.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 218.

IV

Об историческом развитии основ эстетической сущности искусства

Во «Введении», представляющем собой начало экономической рукописи Маркса (1857—1858) сказано: *«Неодинаковое отношение развития материального производства, например, к художественному производству»*[1]. Свою мысль Маркс поясняет здесь на примере античного греческого искусства, прежде всего греческого эпоса. Эта Марксова постановка вопроса часто комментировалась; но при этом нередко проблема вырывалась из целого, составляемого экономическими, философскими и историческими учениями эпохи античного ремесла из той связи, без внимания к которой это положение Маркса, на мой взгляд, остается непонятным. Между тем Маркс касается здесь одной из проблем, важнейших и существеннейших для исследования истории литературы и искусства, а также эстетики.

Собственно во «Введении» главной задачей Маркса с точки зрения интересующей нас проблемы является именно исследование этого *«неодинакового отношения»*, неравномерного развития материального и художественного производства.

Какие вопросы ставит Маркс?

Маркс утверждает, что «вообще понятие прогресса не следует брать в обычной абстракции»[2]. К этой мысли Маркс возвращался и позднее, особенно в упомянутой уже нами полемике против русского буржуазного экономиста Шторха в «Теориях прибавочной стоимости». Маркс доказывает, что, для того чтобы исследовать связь между духовным и материальным производством, прежде всего необходимо рассматривать само это материальное производство не как всеобщую категорию, а в *определенной исторической* форме. Если само

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 736.
[2] Там же.

материальное производство не брать в его *специфической исторической* форме, то невозможно понять характерные особенности соответствующего ему духовного производства и взаимодействия обоих. Дальше пошлостей тогда не уйдешь»[1].

Маркс показывает, что главная ошибка Шторха заключается в том, что он «рассматривает само материальное производство не *исторически*, рассматривает его как производство материальных благ вообще, а не как определенную, исторически развившуюся и специфическую форму этого производства, то этим он сам лишает себя той основы, на которой только и возможно понять... свободное духовное производство данной общественной формации... Не учитывая этого, можно прийти к иллюзии французов XVIII века, так хорошо высмеянной Лессингом. Так как в механике и т. д. мы ушли дальше древних, то почему бы нам не создать и свой эпос? И вот взамен «Илиады» появляется «Генриада»[2].

Отделив, таким образом, свое понимание от вульгарного понимания определяющей роли материального производства по отношению к производству художественному, Маркс замечает: *«Исходный пункт, естественно, — природная определенность;* субъективно и объективно; племена, расы и т. д.»[3] Позднее мы увидим, что в «природную определенность» Маркс включает здесь определенность специфической исторической формы материального производства и определенность общественных форм.

Маркс вслед за этим замечанием пишет: «Относительно искусства известно, что определенные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также с развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации. Например, греки в сравнении с современными народами, или также Шекспир»[4]. Но и здесь, и в других местах Маркс ясно указывает, что объективный момент, объективные причины этого явления следует искать в общественных отноше-

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 26, ч. 1, стр. 279.

[2] Там же, стр. 280. (Маркс имеет в виду поэму Вольтера о французском короле Генрихе IV. — *Ред.*)

[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 736.

[4] Там же.

ниях, определяемых ступенью материального производства, и объяснение находить лишь здесь. Это относится к греческому искусству, которое не только не противоречило той неразвитой ступени общественного развития, в которой оно коренилось, а, наоборот, в гораздо большей мере было результатом этой ступени во всем своем величии. Но это верно также относительно положения искусства и литературы в капиталистическом обществе, враждебном искусству всей особенностью своей экономической структуры.

От определения неодинакового отношения всей области искусства к общему развитию общества, отношения, *объективно* и *субъективно* вытекающего из «природной определенности», то есть специфически исторических условий современной общественной формации, Маркс переходит к особенностям развития внутри самой художественной области. Он ставит вопрос следующим образом: «Относительно некоторых форм искусства, например эпоса, даже признано, что они в своей классической форме, составляющей эпоху в мировой истории, никогда не могут быть созданы, как только началось художественное производство как таковое; что, таким образом, в области самого искусства известные значительные формы его возможны только на низкой ступени развития искусств» [1]. Разумеется, и здесь возникает вопрос относительно объективных определений этих особенностей развития «в области самого искусства», относительно, например, формы романа, отчетливо сложившейся в течение последних столетий. Маркс выражает свою мысль в следующих словах: «Трудность заключается только в общей формулировке этих противоречий. Стоит лишь определить их специфику, и они уже объяснены» [2].

Однако Маркс всегда и всюду начинает «определение противоречий» с исследования и анализа конкретных социально-экономических предпосылок «художественного производства» на данной общественной ступени. Другими словами, Маркс начинает всегда и всюду с анализа исторического развития объективных материальных

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 736.
[2] Там же.

основ эстетической сущности искусства, конечно никогда не довольствуясь одним этим.

Принимая во внимание современное состояние марксистско-ленинской эстетики, мы считаем настоятельно необходимым со всей энергией выдвинуть это положение на первый план. Лукач, не уделявший в своих эстетических работах достаточного внимания конкретным проблемам политической экономии, в этом вопросе, по-моему, уклонился на нематериалистический путь. Но при невнимании к экономике нематериалистически, немарксистски затемняется, что эстетические категории — вполне объективные *исторические* категории, что любая «нормативная» эстетика, не выведенная из действительной истории, есть субъективистский вздор, что теория вне подлинной (в том числе литературно-художественной) истории падает до уровня простого собрания пустых догм.

С особенной ясностью и полнотой эта мысль основоположников марксизма-ленинизма выражена в концепции классического греческого искусства, и особенно эпоса, у Маркса. Она изложена также исходя из «природной определенности» «субъективно и объективно», то есть исходя из объективных и субъективных предпосылок античного классического искусства. Великая ценность постановки вопроса у Маркса заключается в том, что он без обиняков идет прямо к эстетической сути всей проблематики: «Однако трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Трудность состоит в том, *что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недосягаемым образцом»* [1].

В данном случае Маркс не дает ответа на поставленный им вопрос. Но на примере греческого античного искусства он дает чрезвычайно важные методологические указания, как можно справиться с этой трудностью, как, исходя из субъективных и объективных определений, можно «определить» и тем самым объяснить противоречия.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 737 (курсив мой. — *Г. К.*).

Мы намерены поэтому проследить объективно обоснованные и испытывающие субъективное влияние судьбы эстетического отношения искусства к действительности в те большие отрезки истории, которые были предметом отдельных высказываний или развернутого анализа со стороны основоположников марксизма-ленинизма. Мы имеем в виду прежде всего античную Грецию, начиная с высшей ступени варварства и до полного развития рабовладельческого общества; затем раннебуржуазный период — эпоху развитого капитализма в период свободной конкуренции и империализма; наконец, социалистическую коммунистическую ступень в общественном развитии. Конечно, мы не можем претендовать на то, что дадим здесь нечто вроде теоретического очерка истории литературы и искусства. Мы можем лишь дать теоретический анализ важных исторических вопросов.

Глава десятая

«НОРМАЛЬНЫМИ ДЕТЬМИ БЫЛИ ГРЕКИ»

ЭКОНОМИЧЕСКАЯ БАЗА РАЗВИТИЯ ГРЕЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Маркс подчеркивает, что эстетическое обаяние греческого искусства «не находится в противоречии с той неразвитой общественной ступенью, на которой оно выросло. Наоборот, оно является ее результатом и неразрывно связано с тем, что незрелые общественные условия, при которых оно возникло, и только и могло возникнуть, никогда не могут повториться снова»[1].

Что же это были за «общественные условия»? Как выразились они — объективно и субъективно в облике античного искусства? Прежде всего, имея руководителями Маркса и Энгельса, исследуем объективные основы этой *первой* со времен гомеровского эпоса эпохи великого цветения человеческого искусства, вновь развившегося с полнотой и свободой. Начнем с экономических предпосылок.

Энгельс характеризует следующим образом *развитие производительных сил* на высшей ступени варварства, выступающих в поэмах Гомера, и особенно в «Илиаде», как достигшие своего полного расцвета[2]. Этот исторический период «начинается с плавки железной руды и переходит в цивилизацию в результате изобретения буквенного письма и применения его для записывания словесного творчества»[3]. Среди греческих племен в эпоху, когда слагались песни Гомера, совершился огромнейший материальный прогресс. Железный, влекомый быками плуг позволил расширить земледелие. Следствием этого было необыкновенное для тогдашних усло-

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 738.
[2] См. там же, т. 21, стр. 33.
[3] Там же, стр. 32.

вий увеличение жизненных припасов; в «Илиаде» говорится о ячмене, пшенице и ржи, из которых пекут хлеб; в это время уже знали главнейшие садовые плоды, выжимали масло, вино. В описании поселений встречаются все наиболее необходимые, пасущиеся целыми стадами домашние животные; один Эрехтон обладал табуном в три тысячи кобылиц. Гомер называет много орудий: различные железные орудия, кузнечный мех, гончарный круг, ручную мельницу. Великолепное описание щита Ахилла возвестило о развитом, переходящем в искусство умении обрабатывать металлы. Строились из балок и досок гребные и парусные корабли. Возникли уже начатки архитектуры как искусства: в доме Приама насчитывалось пятьдесят покоев со стенами из полированного камня. Вырастали города, окруженные стенами с башнями и зубцами. Наряду с греческой мифологией и гомеровским эпосом это — «главное наследство, которое греки перенесли из варварства в цивилизацию» [1].

При всей исторической ограниченности этих производительных сил они означали могучий общественный прогресс. Он позволил подняться на относительно высокую ступень господства над природой; это особенно ясно, если сравнить уровень развития греков с уровнем других общественных групп той же социальной эпохи — с итальянскими племенами до основания Рима, с германцами времен Тацита или с норманнами времен виккингов [2].

Не менее прогрессивными были общественные формы, развившиеся на этой основе. В греческих обществах героического века мы видим еще в полной силе родовую организацию, но одновременно и первые признаки ее упадка: появилось патриархальное право с наследованием имущества детьми, и оно благоприятствовало накоплению богатств внутри семьи. Семья стала силой по отношению к роду. Различие состояний повело к образованию первых предпосылок для возникновения наследственной аристократии и королевской власти.

Богатство, приносимое растущей властью над природой, все более становилось движущей силой истории. Производство так шагнуло вперед, что рабочая сила

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 21, стр. 33. См. также: Л. Морган, Древнее общество, М., 1934.
[2] См. там же.

людей могла теперь производить больше, чем требовалось только для поддержания жизни членов общины. Но рабочей силы требовалось больше, чем ее мог дать прежний родовой быт; война, все более превращающаяся в систематический грабеж богатств, поставляла эту рабочую силу в виде военнопленных. Вместо того чтобы их, как прежде, убивать, их заставляли работать. «*Рабство* было открыто. Оно скоро сделалось господствующей формой производства у всех народов, которые в своем развитии пошли дальше древней общины» [1]; стали обращать в рабство также членов своего же племени и рода.

Рабство выступило как простейшая форма общественного разделения труда. Лишь благодаря ему было возможно возрастание производительных сил, развитие обмена, развитие государства и права, колоссальный рост искусства и науки. «При исторических предпосылках древнего, в частности греческого, мира переход к основанному на классовых противоположностях обществу мог совершиться только в форме рабства» [2]. Фридрих Энгельс повторно подчеркивает огромное значение этой эпохи для всей истории человечества: «Только рабство сделало возможным в более крупном масштабе разделение труда между земледелием и промышленностью и таким путем создало условия для расцвета культуры древнего мира — для греческой культуры. Без рабства не было бы греческого государства, греческого искусства и греческой науки; без рабства не было бы и Римской империи. А без того фундамента, который был заложен Грецией и Римом, не было бы и современной Европы. Нам никогда не следовало бы забывать, что все наше экономическое, политическое и интеллектуальное развитие имело своей предпосылкой такой строй, в котором рабство было в той же мере необходимо, в какой и общепризнано. В этом смысле мы вправе сказать: без античного рабства не было бы и современного социализма» [3].

Понятно, что значительный общественный прогресс в развитии как производительных сил, так и производ-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 185.
[2] Там же.
[3] Там же, стр. 185—186.

ственных отношений служил исторической базой также для роста греческого искусства и литературы; но общее определение его характера еще не позволяет судить, насколько он мог стать специфической основой для того, чтобы греческое искусство достигло именно на этой базе своей несравненной эстетической высоты.

Мы должны еще с других сторон исследовать характер общественных производственных отношений между людьми и отношений людей к природе. (В этом нам не может помочь моральное осуждение рабства; с объективно-исторической точки зрения раба рассматривали не как «человеческого индивида», а как «орудие производства».)

Главное заключается в том, что *экономической целью* производства здесь было не изготовление товаров на обмен, а производство *потребительных стоимостей*. Все бесконечно разнообразные формы строя, определяемого главным образом тем, что его экономическим базисом являются земельная собственность и земледелие, характеризуются поэтому словами Маркса: «Индивид относится к объективным отношениям труда просто как к своим отношениям: он относится к ним, как к *неограниченной природе своей субъективности, в которой эта последняя сама себя реализует»* [1].

Он относится к объективным условиям своего труда — и тем самым к условиям всей своей жизни — как к действительному «опредмечиванию своих сущностных сил». Что это такое и что это значит? Маркс обозначает так воздействие свойственного всем докапиталистическим эпохам положения, когда мистицизм товарного мира и, следовательно, овеществление человеческих отношений еще не овладели общественным строем. В продукте, произведенном отдельным индивидом, сравнительно легко могло быть узнано проявление человеческой сущности, и он легко мог получить общественное признание. Опредмеченные продукты человеческого труда, объективные отношения человеческой жизни еще не получили в этот исторический период ту фантасмагорическую собственную жизнь, то своевластие, которые позднее, при капитализме, так порабощают людей, господствуют над

---

[1] K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 384 (курсив мой. — *Г. К.*).

ними независимо от их воли и действий. В положительной форме — по отношению к одиночному индивиду — это может быть выражено так: «Любая форма природного богатства, прежде чем ее заменит меновая стоимость, представляет какое-либо существенное отношение индивида к предмету, так что оно одной из своих сторон само себя опредмечивает в вещи и его обладание вещью предстает так же, как определенное развитие его индивидуальности: богатство, заключающееся в овцах, как развитие индивидуальности пастуха, богатство, заключающееся в зерне, как развитие индивидуальности земледельца и т. д.»[1]

Маркс многократно указывал, что в такого рода условиях производства, прежде всего у ремесленников, благодаря относительно многостороннему развитию способностей возникает «полухудожественное отношение» к труду[2] и сама собой вырабатывается, хотя и ограниченная, «артистичность» как момент свободного рабочего умения.

Важнейший для нас момент заключается в том, что в таких условиях материальное производство всего общества *объективно* представляется как чувственное свидетельство о величии, силе и власти прогрессивного рода человеческого. Даны объективные условия для всестороннего художественного отражения общественных отношений как *человеческих* отношений. Цель производства не богатство, как вещь, а богатство — если можно так выразиться — как «осуществление человеческой сущности».

Маркс обращает внимание на идеологическое отражение этих объективно данных отношений в античном искусстве. Он нигде не находит у древних указания, скажем, на то, какая форма земельной собственности создает наибольшее богатство. «Всегда исследуется вопрос: какой способ собственности обеспечивает государству лучших граждан?» Лишь у немногих торговых народов, «живущих в порах древнего мира», богатство рассматривается как самоцель. «Вот почему кажется, — пишет Маркс, — что *древнее воззрение, согласно кото-*

---

[1] K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 133.

[2] См. там же, стр. 397.

рому человек, как бы он ни был ограничен в национальном, религиозном, политическом отношении, все же всегда выступает как цель производства, куда возвышеннее, если его сопоставить с современным миром, где производство выступает как цель человека, и богатство, как цель производства»[1].

Это положение принципиально не было изменено конкретными формами классового антагонизма и эксплуатации в докапиталистическом классовом обществе. Отношения господства и подчинения здесь «ясны» и не мистифицированы в форме отношений между вещами (Еще в одной из своих ранних рукописей Маркс *идеологически* противопоставлял античное государство и античное рабство, как «откровенные *классические* противоречия», буржуазному государству и буржуазному барышническому миру, как «ханжеским *христианским* противоречиям».) Такая современная «мистификация ...по самой природе дела... исключена, во-первых, там, где преобладает производство ради потребительной стоимости, для непосредственного собственного потребления; во-вторых, там, где, как в античную эпоху и в средние века, рабство или крепостничество образуют широкую основу общественного производства: господство условий производства над производителями замаскировывается здесь отношениями господства и порабощения, которые выступают и видимы, как непосредственные движущие пружины производственного процесса»[2]. В первобытном обществе с его примитивным коммунизмом, добавляет Маркс, и даже в античных городах-коммунах сама общинная жизнь с ее отношениями выступает в качестве базиса для производства, и ее воспроизводство — в качестве его последней цели.

Вследствие этого возникла *объективная* возможность (на высшей ступени варварства, в «героический век», но также и при античных рабовладельческих отношениях), для того чтобы греческое искусство и литература создали глубоко гуманистический, человечный образ человека, чтобы оно проникало в природу и человеческое общество, всегда отражая в них человека. Данная

---

[1] К. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 387 (курсив мой. — *Г. К.*).
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 25, ч. II, стр. 399.

объективная обусловленность *гуманизма* греческого искусства смогла поэтому стать одной из существенных этических основ его эстетической красоты и величия. Греческая литература отразила часть этих отношений с большой точностью. В уже цитированных нами строфах Хора из «Антигоны» Софокл развивает мысль о могуществе человека именно из предметно развернутого богатства человеческих сущностных сил, из способности человека подчинить себе природу, из человеческого образа, еще не извращенного силой, порабощающей человека, чуждой силой вещей.

Сходная с этой мысль веет и реет во многих изложениях мифа о Прометее, добывшем огонь.

Дж. Томсон, поставивший во главу своего образцового анализа «Прометея» Эсхила марксистское понимание того, что человек творит самого себя, имел право назвать мужественным материализмом гордую речь Прометея о последствиях, которые его дерзость будет иметь для судеб человечества.

Послушай дальше, удивишься, столько я
Искусств, сноровок и ремесел выдумал.
Вот главные: когда болезни тело жгли,
Лекарств не знали люди, трав целительных,
Ни мазей, ни настоек. Чахли, таяли
Без врачеванья. Я открыл им способы
Смешенья снадобий уврачевающих,
Чтоб злую ярость всех болезней отражать.
Установил науку прорицания,
Открыл природу сновидений, что считать
В них вещей правдой. Тесных слов значение
Раскрыл я людям и примет дорожных смысл.
Пернатых, кривокогтых, хищных птиц полет
Я объяснил, кого считать счастливыми,
Кого — дурными. Птичьи все обычаи
Растолковал, чем кормятся и любят как
И как враждуют, как роятся стаями.
Я научил, какого вида черева
Должны быть жертвы, чтоб богов порадовать,
Цвет селезенки, пятна пестрой печени.
Огузок толстый и лопатку жирную
Я сжег собственноручно и для смертных стал
Учителем в искусстве трудном. Слепоту

Я с огненных, незрячих раньше знаков снял.
Все это так! А руды в недрах скрытые,
Железо, медь и серебро и золото!
Кто скажет, что не я, а он добыл руду
На пользу людям? Нет, никто не скажет так,
Иль похвальбой бессовестной похвалится.
А если кратким словом хочешь все обнять:
От Прометея у людей искусства все [1].

Томсон ссылается затем [2] на одно место из утраченной рукописи Мосхиона, истолковывающего слова Прометея.

Маркс в «Капитале» исчерпывающе доказывает, что, несмотря на наличие рабства, греки могли и должны были видеть в техническом, материальном прогрессе своего времени средство освобождения от тягот чрезмерного труда и основу для полного развития человека Им был совершенно чужд созданный капитализмом экономический парадокс, заключающийся в том, что технический прогресс — это могущественнейшее средство для сокращения рабочего времени — превращается в безотказное средство для превращения всего жизненного времени рабочего в готовое к услугам капитала рабочее время, а тем самым конституируется ясно выраженное рабство на новый лад. Маркс приводит из греческой философии и поэзии доказательства *объективно* обусловленного гуманистического мышления.

«Если бы»,— мечтал Аристотель, величайший мыслитель древности, — «если бы каждое орудие по приказанию или по предугадыванию могло исполнять предназначенную ему работу подобно тому, как творения Дедала двигались сами собою или как треножники Гефеста по собственному побуждению приступали к священной работе, если бы таким же образом ткацкие челноки ткали сами, то не потребовалось бы ни мастеру помощников, ни господину рабов» [3].

Антипатр, греческий поэт времен Цицерона, приветствовал изобретение водяной мельницы для размалыва-

---

[1] Эсхил, Прикованный Прометей, «Academia», 1935, стр. 56—57.
[2] См. G. Thomson, Aischylos und Athen, S. 352.
[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 419 (К. Маркс цитирует: F. Biese, Die Philosophie des Aristoteles, 2. Bd., Berlin, 1842, S. 408).

ния зерна, «этой элементарной формы всех производительных машин, как появления освободительницы рабынь и восстановительницы золотого века!»

Дайте рукам отдохнуть, мукомолки; спокойно дремлите,
Хоть бы про близкий рассвет громко петух голосил:
Нимфам пучины речной ваш труд поручила Деметра;
Как зарезвились они, обод крутя колеса!
Видите? Ось завертелась, а оси крученые спицы
С рокотом движут глухим тяжесть двух пар жерновов.
Снова нам век наступил золотой: без труда и усилий
Начали снова вкушать дар мы Деметры святой [1].

Маркс комментирует, иронизируя над буржуазными экономистами:

«Язычники! О, эти язычники!» Они... ничего не понимали в политической экономии и христианстве. Они, между прочим, не понимали, что машина — надежнейшее средство для удлинения рабочего дня. *И если они оправдывали рабство одних, то как средство для полного человеческого развития других*. Но для того, чтобы проповедовать рабство масс для превращения немногих грубых и полуобразованных выскочек в «выдающихся прядильщиков» и «крупных колбасников» и «влиятельных торговцев ваксой», — для этого им недоставало специфических христианских чувств!» [2]

Посредством труда достигнутое людьми овладение природой могло (несмотря на мифологическую оболочку) стать важной составной частью *объективного* эстетического мерила, которым оценивались жизненные явления. Особенно ясно это выражалось — вплоть до отбора слов — в эстетических оценках, которые даются в «Одиссее» переживаниям героев, плывущих в открытом море. Отплытие Телемаха в Пилос *прекрасно*, потому что оно есть свидетельство власти человека над природой:

Сел Телемах, и гребцы, отвязавши поспешно канаты,
Также взошли на корабль и сели на лавках у весел.
Тут светлоокая Зевсова дочь даровала им ветер попутный,
Свежий повеял зефир, ошумляющий темное море.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 419 (Маркс цитирует из: Ch. Graf zu Stolberg, Gedichte aus dem Griechischen übersetzt, Hamburg, 1782).

[2] Там же, стр. 419—420 (курсив мой. — *Г. К.*)

Бодрых гребцов возбуждая, велел Телемах им скорее
Снасти устроить; ему повинуясь, сосновую мачту
Подняли разом они и, глубоко в гнездо водрузивши,
В нем утвердили ее, а с боков натянули веревки;
Белый потом привязали ремнями плетеными парус.
Ветром наполнившись, он поднялся, и пурпурные волны
Звучно под килем потекшего в них корабли зашумели;
Он же бежал по волнам, разгребая себе в них дорогу.

Явления природы и переживания людей страшны и *уродливы* везде, где человек подпадает под власть стихий, где его сил недостает, чтобы обуздать природу. Достаточно вспомнить крушение Одиссеева корабля в бурю у берегов острова Феака: «в ужас пришел Одиссей, задрожали колени и сердце», он страшится «бесславно-печальной смерти»; он «из уст извергал морскую горькую воду, с его бороды и кудрей изобильным током бежавшую». Ужасной, беспощадной, пугающей выступает и разнуздавшаяся стихия, когда Посейдон «во́ды взбуровил и бурю воздвиг, отовсюду покликав ветры противные: облако темное вдруг обложило море и землю, и тяжкая с грозного неба сошла ночь» [1]. «Ужасно» бушующее море, «яростны» ветры и т. д.

На этой ступени эстетическая оценка явлений природы имеет еще *непосредственный* характер (мифологическое отношение к природе модифицирует, но не уничтожает эту непосредственность) и зависит от отношения природы к человеку, господствующему над природой или ею порабощенному.

Но еще в то время, когда античное общество было в колыбели, уже начинали вместе с развитием товарного производства и «изобретением» денег возникать отношения, которые также объективно затемняли и разрушали ясные и прозрачные проявления «человеческой сущности», прежде выступавшей в мифологических одеждах.

Вначале деньги тоже признавались и приветствовались, как новая сила, призванная во много раз увеличить власть человека над природой. Как пишет Томсон, греческий гражданин мог вначале ликовать: «Деньги, деньги — они делают человека истинным мужем» [2].

---

[1] Цитаты из «Одиссеи» даются в переводе В. А. Жуковского.
[2] G. Thomson, Aischylos und Athen, S. 371.

Но афинские граждане вскоре почувствовали двойственный характер нового завоевания. Создавая деньги, они не предвидели, что пробуждают тем самым новую общественную силу, перед которой должно будет склониться все общество. «И эта новая сила, внезапно возникшая без ведома и желания ее собственных творцов, дала почувствовать свое господство афинянам со всей грубостью своей молодости» [1].

Искусство вскоре отразило и эту сторону господства денег. Софокл жаловался уже на то, что деньги делают красавцем низкорослого и колченогого от природы человека, крушат города, изгоняют граждан из их домов и родины, благоразумного толкают на низкие поступки и приводят на путь преступления. По-иному та же мысль выражена в сказании о Мидасе, царе фракийском, который все, к чему прикасался, превращал в золото и умер голодной смертью посреди своих сокровищ. На том же историческом фоне сложился рассказ о Гигесе Лидийском; по Томсону, он отражает последнюю ступень в чеканке монеты. Гигес обладал перстнем с волшебной печатью, с помощью которой мог становиться невидимым; он тайно прокрался в царский дворец, убил царя и сам стал тираном. Подобно печати на перстне Гигеса, отпечатанное (отчеканенное) золото проникает всюду, проходит стены» [2].

Заметив, что «красный раб», ими самими созданный, стал их властителем, что они бессильны на него влиять или его контролировать, греки могли лишь объяснить себе это всеобщим законом, идеализируя его: «С этого времени в греческой литературе утвердилась традиция, согласно которой неумеренно жадная погоня не только за богатством, но также за здоровьем, счастьем и вообще за всеми хорошими и самыми по себе желательными вещами приводит к противоположному результату» [3]. Исследователь доказывает, что с этого момента дальнейшее развитие греческой литературы, вплоть до эстетических особенностей построения греческих трагедий, связано с этим воззрением [4]; мы здесь не можем рассматривать эту проблему.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 21, стр. 113.
[2] См. Дж. Томсон, цит. соч., стр. 89.
[3] Там же, стр. 372.
[4] См. Дж. Томсон, цит. соч., стр. 372.

Однако это quid pro quo, порожденное золотом в отдельных сферах материальной жизни общества, еще было ограниченным и не могло в условиях экономического строя древней Греции превратиться в силу, все себе подчиняющую. Поэтому на описанной выше почве могли вырасти те эстетические закономерности, которые в высшей степени содействовали полному развитию художественного величия античной Греции. Прежде всего, какой бы ни была ложной оболочка идеологических представлений, люди все еще выступали как цель производства и всей материальной жизни общества. С другой стороны, реальное материальное богатство было еще очень ограниченным, обозримым для любого человека и соответствовало ограниченному, *принципиально* ограниченному уровню развития производительных сил[1]. Производительность человеческого труда в сравнении с нашим временем развилась лишь в ничтожном объеме и лишь в отдельных видах производства. Исторически еще невозможной была опоясывающая весь мир, подобная современной, развившаяся на новой ступени овладения природой «система всеобщего общественного обмена веществ, универсальных связей, всесторонних потребностей и всемирного богатства»[2].

Поэтому Маркс и подчеркивает, что на той исторической ступени отдельный индивид мог выявить и выявлять себя «полнее» в смысле фактической универсальности и в смысле «ценности» («Geschlossenheit»), чем в капиталистической эре. Объективно-экономическим основанием этому служит то, что «именно многообразие его отношений еще не выработалось, еще они не противопоставили себя ему, как независимые от него общественные силы и отношения»[3].

Эта тенденция действовала во всех областях материальной жизни общества, как мы видели, вначале даже в исторической тенденции к развитию денег. Она поддерживалась прежде всего характером разделения труда на той исторической ступени. Маркс анализирует его в «Капитале» и показывает, что при исследовании общественного разделения труда писатели классической

---

[1] K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie. S. 396.

[2] Там же, стр. 75.

[3] Там же, стр. 80.

древности всегда обращали главное внимание на качественную сторону и на потребительную стоимость. «Вследствие разделения общественных отраслей производства товары изготовляются лучше, различные склонности и таланты людей избирают себе соответствующую сферу деятельности, а без ограничения сферы деятельности нельзя ни в одной области совершить ничего значительного. Таким образом, и продукт и его производитель совершенствуются благодаря разделению труда»[1]. Утверждая это, Маркс призывает в свидетели Платона, Архилоха, Фукидида, Ксенофонта, Изократа и Диодора Сицилийского. Он цитирует XIV песнь «Одиссеи»: «Люди не сходны: те любят одно, а другие — другое»[2].

Целые эпохи отделяли такое положение от положения и характера мануфактурного и индустриального капиталистического разделения труда. «Мануфактура уродует рабочего, искусственно культивируя в нем одну только одностороннюю сноровку и подавляя мир его производственных наклонностей и дарований... Не только отдельные частичные работы распределяются между различными индивидуумами, но и сам индивидуум разделяется, превращается в автоматическое орудие данной частичной работы...»[3]

В те давние времена не существовало объективной преграды, которая препятствовала бы народному воображению соединять развившиеся умения и способности множества людей в идеальном героическом образе — например в образе Геракла или высокомудрого Одиссея. Ведь такой образ оставался на почве реального существования цельного, «тотального», нераздельного человека. Уже Гегель догадывался, что именно в этом таится одно из важнейших действительных оснований эстетической значительности греческих героических образов. Он не мог до конца вскрыть эту основу, потому что приписывал государственному строю то, что в действительности было следствием общественного производства и вырастающего из него разделения труда.

Гегель полагал, что в «развитом государстве» каждый из индивидуумов принимает лишь ограниченное уча-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 378.
[2] Там же, стр. 378, прим. 78.
[3] Там же, стр. 373.

стие в работе целого. Ибо в гражданском обществе деятельность так многообразно разделена, что «всеобщее», то есть государство в целом, не охватывается конкретным действием одного индивида; бесчисленные дела и деятельность, требуемые государственной жизнью, распадаются на дела и деятельность бесчисленных лиц. Из определенного «состояния мира» Гегель выводит противопоставляемую римской «греческую добродетель и нравственность». «Быть абстрактно лишь римлянином, в собственной энергичной субъективности быть представителем лишь римского государства, отечества с его величием и могуществом — вот в чем состоит серьезный характер и достоинство добродетели римлян». Совсем не то у греческих героев. «Герои, напротив, суть индивидуумы, которые по самостоятельности своего характера и руководясь своим произволом, берут на себя бремя и совершают весь поступок, и у них поэтому представляется делом индивидуального настроения, если они осуществляют то, что является требованием права и справедливости. Но в греческой добродетели имеется непосредственное единство субстанционального и индивидуальности, собственой склонности, влечений, воли...» [1] Этой относительной «тотальности» отвечает «тотальность» и пространственно, и во времени «обозримого мира», также являющегося продуктом еще неразвитых общественных отношений. Именно в этом я вижу одно из важнейших объективных условий рождения великой эпической поэзии, точнее — больших эпопей, и прежде всего двух великих эпопей Гомера.

Предлагая и сейчас еще приемлемую концепцию «эпического» (эпоса), Гегель пишет: «...Содержанием эпоса является целостность мира, в котором разыгрывается индивидуальное действие» [2]. Он уточняет дальше: «Эпический интерес не ограничивается лишь теми чертами, целями и положениями, которые коренятся в особом действии, как таковом»; это действие «находит дальнейшее основание своей коллизии и развязки, а равно все свое развитие» лишь в пределах большого коллектива и его «субстанциальной целостности», которая также со своей стороны «имеет полное право ввести

---

[1] Гегель, Соч., т. XII, кн. 1, стр. 188—189, Соцэкгиз, 1938.
[2] Там же, т. XIV, кн. III, стр. 260.

в изображение многообразие характеров, состояний и происшествий». «В этом отношении завершение и обработка эпоса коренится не только в особом содержании *определенного* действия, но также в *полноте мировоззрения,* объективную действительность которого оно начинает описывать, и в самом деле эпическое единство завершается лишь тогда, когда особое действие, с одной стороны, оказывается само по себе замкнутым, с другой же стороны, целостный мир внутри себя, в своем развитии становится созерцанием в полной целостности, а в общем круге этого мира и развивается действие, и все же обе основных сферы остаются в живом опосредовании и нерушимом единстве»[1].

Только незрелость общественных отношений на рубеже между варварством и цивилизацией, и именно их незрелость, создает объективные и субъективные условия для развития такого эпоса. (Здесь мы не можем останавливаться на требующем совершенно иного подхода вопросе о придворном «христианском» эпическом творчестве средних веков — от Вольфрама фон Эшенбаха до «Сида».)

1. По Гегелю, к объективности эпического характера прежде всего принадлежит то, что главные герои представляют «целостность черт», они «целостные люди», «целостные» индивиды, способные объединить в себе элементы, обычно рассеянные в общественном целом[2]. Объективные основания для этого изложены выше.

2. Во всех великих классических эпопеях (в греческом или германском эпосе), с одной стороны, отражены большие «мировые перевороты», с другой стороны, произведение относительно бедно событиями, и это позволяет охватить исторические факты за много столетий в огромном объеме. В одном лишь шедевре, в «Илиаде», сосредоточен материал всех пяти веков революционного переворота[3].

Энгельс отмечает подобное же явление в другом великом раннеэпическом произведении человечества — в Библии. «Теперь мне совершенно ясно, что еврейское так называемое священное писание есть не что иное, как

---

[1] Гегель, Соч., т. XII, кн. 1, стр. 271—272.
[2] См. там же, стр. 252.
[3] См. Дж. Томсон, цит. соч., стр. 63.

запись древнеарабских религиозных и племенных традиций, видоизмененных благодаря раннему отделению евреев от своих соседей — родственных им, но оставшихся кочевыми племен. То обстоятельство, что Палестина с арабской стороны окружена пустыней, страной бедуинов, объясняет самостоятельность изложения»[1].

Единство мира, внутри которого могли выступать индивиды в относительной «полноте» своей индивидуальности, с богатством многообразных определений и отношений, было существенно обусловлено историческим характером отношений между индивидом и социальным целым. Здесь перекрещиваются все факторы, о которых мы уже говорили, признавая их воздействие эстетически плодотворным. В особенности это следует сказать о том, что индивид «относится к объективным условиям своего труда, как к своим условиям», то есть как к «проявлению человеческих сущностных сил», а также о том обстоятельстве, что на этой ступени человеческая индивидуальность могла «полнее» проявляться.

Вспомним еще раз, что писал Маркс об античных городах-общинах, базисом производства которых были сами эти городские общины, а воспроизводство общин было «последней целью» производства.

Исследуя эпохи, предшествовавшие капиталистическому способу производства, Маркс анализирует подробнее взаимоотношения, существующие на этой ступени между индивидом и жизнью общины. Прежде всего Маркс выступает против воззрения на историю, как на историю *отдельных* людей. Он расправляется с нелепой выдумкой, будто какой-то могучий, превосходящий других человек сперва ловит животных, потом людей, которых заставляет ловить ему животных и т. д. «Человек отъединяется лишь в результате исторического процесса. Сперва он выступает *как видовое существо, племенное существо, стадное животное*, если и не как ζῶον πολιτικόν (политическое животное) в политическом смысле»[2]. Принадлежность к «естественно выросшему» обществу, например к племени, представляет собой для живого индивида естественное условие производства. Это уже

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 28, стр. 210.

[2] K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 395—396.

предпосылка для возникновения языка[1]. Общественная жизнь сама становится могущественнейшей производительной силой — хотя бы для того, чтобы индивид вообще мог поддерживать свою жизнеспособность.

Исходя из этого, Маркс изучает также понятие «собственность». Собственность означала для человека его принадлежность к общине; через посредство отношения этой общины к земле, «как к своему неорганическому телу», индивид и относился к объективным условиям своего труда, как к принадлежащим его индивидуальности предпосылкам, как к форме ее наличного бытия»[2]. (Маркс выделяет конкретные исторические формы общественности в греческом античном обществе. Он исследует также процессы их разложения. Мы не можем здесь на этом останавливаться.)

Диалектика отношений между индивидом и общиной влияет на реальные, объективные основы эстетической сущности греческого искусства и литературы.

Повторим еще, каковы важнейшие объективные факторы, определившие, по Марксу, образование этого искусства:

1. Во всех формах, в которых базисом экономического строя является землевладение и земледелие, а производство потребительных стоимостей является целью производства, индивиды могут относиться к реальным условиям своего труда, «как к своим». Это значит, что они могут в объективных условиях своего труда видеть «неорганическое тело своей субъективности», предметно-многоразличное богатство их собственного существа.

В этих условиях сама исполненная жизни работа, прежде всего ремесло, основанное на индивидуальной ловкости и умелости, может принимать «полухудожественный» характер. Еще невозможно антагонистическое противоречие между индивидом и современным ему обществом, то есть той общественностью, которую он застал, как данную.

2. Экономическая цель этой общины заключается в «воспроизводстве индивидов... в той же объективной форме существования, которая образует отношения чле-

[1] См. К. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 393.

[2] Там же, стр. 392.

нов общины друг к другу и, таким образом, самое общину». Это воспроизводство выступает одновременно как новое производство, а также определенным образом как разрушение старых форм общественности. В этом процессе люди могут проходить огромный путь развития, развертывая все исторически возможные силы своей собственной натуры и поднимая их на самый высокий уровень, какой допускается на данной общественно-исторической ступени. «В акте воспроизводства изменяются не одни только объективные условия, например, деревня превращается в город, пустошь — в обработанное поле и т. д., изменяются также и производители, вырабатывая в себе новые качества, развивая, преобразуя самих себя посредством производительности труда, находя новые силы и новые представления, новые способы общения, новые потребности и новый язык» [1]. «Здесь, в определенных пределах, возможно большое развитие. Индивиды могут проявить свою значительность» [2].

3. Индивид выступает в диалектическом единстве с «обществом» — со своей общиной. «Всеобщее» и «индивидуально-особенное» в эстетическом смысле не могут еще на этой объективной основе вступить между собой в противоречие. Бытие каждого отдельного человека опосредовано его исторически модифицированным бытием «как члена общины». «Здесь индивид никогда не может выступить с той отчетливостью, когда он оказывается только свободным рабочим. Если объективные условия его труда заранее предполагаются, как должные, то сам он субъективно заранее предполагает себя, как члена общины...» [3] Такое положение делает возможным то, что *особенный* индивид (ведь именно особенность делает человека подлинно *индивидуальным* общественным существом) выступает, как тотальность, или, пользуясь выражением Маркса, как «идеальная тотальность, субъективное для - себя - бытие мыслимого и ощущаемого общества, подобно тому как и в действительности он существует... как тотальность человеческого проявления жизни» [4].

---

[1] К. Маrx, Grundrisse der Kritik.., S. 393, 394.
[2] Там же, стр. 386.
[3] Там же, стр. 385.
[4] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 591.

Все это факторы, которые играют решающую роль для реальных основ эстетической сущности искусства. И эти объективные основы эстетической сущности искусства были вследствие конкретных экономических отношений, так сказать, «нормально» выработаны античным греческим обществом, хотя оно и стояло еще на невысокой ступени исторического развития.

В этой связи Маркс не раз возвращается в своей экономической рукописи «Основные черты критики политической экономии» («Grundrisse...») к мысли об «историческом детстве человечества» там, где оно развивалось прекрасней всего. Он постоянно противопоставляет его объективному положению, создавшемуся в условиях капитализма. Мы видели, что в античную эпоху в определенных границах мог совершаться большой прогресс, что индивиды могли проявить всю свою значительность. В противоположность современному историческому этапу, ведущему к социализму и коммунизму, эта ступень со всеми ее возможностями, с одной стороны, представляется как «норма», но, с другой стороны, как ограниченная — «ограниченная» и «детская» эпоха, как часто говорит Маркс: «Но о свободном и полном развитии индивида или общества здесь и думать нельзя, ибо такому развитию противоречат примитивные отношения»[1].

Однако если сравнить возможности и условия поры развитого капиталистического способа производства с объективными, реальными условиями, при которых эстетическая сущность искусства полно развернулась в античном обществе, то станет совершенно ясно, что в античности искусство находит «лучшие», «более благоприятные» предпосылки, чем в период промышленного капитализма. В последнем закономерно наступает «полное отделение внутреннего в человеке, как полное опустошение, универсальное опредмечивание, как тотальное отчуждение, ниспровержение всех определенных односторонних целей, как принесение самоцели в жертву совершенно внешней цели. Поэтому, с одной стороны, детский древний мир выступает, как высший. С другой стороны, *он проявляет себя во всем, где мы находим законченный образ, форму, ограниченную данность*»[2].

[1] K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 386—387.

[2] Там же, стр. 387—388.

Только в свете этих мыслей становится вполне ясным смысл сказанного Марксом о том, что очарование греческого искусства не противоречит неразвитости общественной ступени, на которой это искусство выросло, а, наоборот, скорее является результатом этой неразвитости. Историческое детство человечества, там где оно было всего прекраснее, было предпосылкой искусства, которое на протяжении тысячелетий доставляло и продолжает доставлять эстетическое наслаждение, оказывает до наших дней заметное влияние на европейскую культуру — и на это явление объективно-экономические условия определенной культурно-исторической ступени наложили весьма ощутимый отпечаток. «Нормальными детьми были греки», — говорит Маркс. Он прибегает к сравнению, часто употребляемому в истории литературы от Платона до Гёльдерлина, от мистиков XII века до буржуазных писателей наших дней.

«Мужчина не может снова превратиться в ребенка, не впадая в ребячество. Но разве его не радует наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на более высокой ступени воспроизводить свою истинную сущность? Разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает ее собственный характер в его безыскусственной правде? И почему детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень? Бывают невоспитанные дети и старчески умные дети... Нормальными детьми были греки» [1].

Находятся «ученые», которые видят в этом сравнении «слабый» аргумент и «обход» действительной проблемы. Ясно, однако, что Маркс, и именно Маркс, открыл, в чем заключается тайна «нормальности» античного греческого искусства. Он открыл жизненное обоснование того факта, почему греческая культура и искусство сохраняют свою действенность более двух тысяч лет. В греческой культуре «человеческая сущность» проявилась с такой энергией, которая не могла быть возрождена в Европе около пятнадцати веков, до Ренессанса. В греческом обществе объективные условия для расцвета

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 737.

эстетической сущности искусства были особенно благоприятны.

Научные труды Маркса доказывают, что «нормальность» греков имела глубокое экономическое основание. Она возникла не только из общего хода истории в докапиталистическом обществе, но в той же мере является результатом своеобразной экономической структуры древней Греции. Когда Маркс писал о «невоспитанных», «старчески умных» и «нормальных» детях, он, конечно, не думал, что народы становятся теми или иными по велению божьему или в силу своей извечной «расовой души».

О РОЛИ АНТИЧНОЙ ГОРОДСКОЙ ОБЩИНЫ

В «Капитале» Маркс говорит о том, что мелкое крестьянское хозяйство и независимое ремесло составляют экономическую основу античной общины в наиболее цветущую пору, когда разложилась первобытновосточная община, а рабство еще не овладело значительной частью всего общественного производства [1]. В дальнейшем развитии этой мысли не последнее место принадлежит противопоставлению античной греческой общины общине азиатской и германской.

Базис греческой культуры — результат чрезвычайно бурной исторической деятельности, испытаний и перемен, пережитых различными родовыми союзами. Существеннейшей особенностью этого общества можно считать то, что, хотя основными производственными отраслями были сельское хозяйство и ремесло, *определяющая роль принадлежала городам* [2]. Это есть главный момент, объясняющий относительную подвижность общественной жизни и высокий уровень культуры. Отсюда же проистекает гражданственность древних греков. Экономически эта гражданственность проявляется в простой форме: земледелец живет в городе, в городе-государстве [3]. Пахотная земля принадлежит городу, а не дерев-

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 346, прим. 24.
[2] См. K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 378.
[3] См. там же, стр. 383.

не и уж через нее — всей стране[1]. Маркс неоднократно указывал, что при таких особых условиях нет никаких препятствий для того, чтобы к земле относились, «как к неорганической природе живого индивида, к его мастерской, средству труда, объекту труда и источнику жизненных средств субъекта»[2]. Специфические условия античной общины благоприятствуют сохранению равенства между земледельцами и тому, чтобы они относились к труду, как к средству поддержания своего благосостояния. Свободные относятся к природным условиям своего труда, как собственники, и эти условия должны быть закреплены действительно, как условия и «объективные элементы личности индивида» посредством его собственного труда[3]. Поэтому древние греки единодушно признают земледелие самым достойным занятием для свободного человека[4]. В этом же направлении действовал еще один фактор, имевший чрезвычайно большое значение во всей истории греческой литературы и искусства: затруднения, охватывающие целую общину, могли исходить только от других общин, которые либо раньше осели на данной земле, либо хотят потревожить общину на месте ее оседлости. «Поэтому война — это великая общая задача, большая, сообща производимая работа, которая необходима либо для захвата объективных условий свободного существования, либо для того, чтобы отстоять и навеки упрочить за собой уже захваченное. Община, состоящая из семей, организована она на военный лад... и это одно из условий ее существования, как собственника. Сосредоточение для жительства в городах — это основа военной организации»[5].

Такое своеобразное положение не только отражается в греческом искусстве, особенно в литературе, но и существенным образом обусловливает ее величие. Эти факторы содействовали созреванию культуры и искусства, совсем отличного от того, которое могло бы развиться на базисе азиатского общинного строя. Данный

---

[1] K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 378.

[2] Там же.

[3] Там же, стр. 379.

[4] Там же, стр. 381.

[5] Там же, стр. 378.

строй вследствие его особенностей (отношения между земледелием, ранними формами мануфактуры, высококооперированных работ, например строительство оросительных систем; своеобразна роль больших городов, которые имеют значение лишь как резиденции правителей и т. д.), приводит к образованию крупных общин, стоящих над объединенными им, более мелкими, и вся эта организация кульминирует в деспоте, как «отце» всех общин. В восточных (отчасти также в древних южноамериканских) деспотиях значительная часть прибавочного продукта, произведенного мелкими общинами, удовлетворяющими свои потребности собственным производством, принадлежит не им, а высшим общинам или единству, в конечном счете реализующемуся в одном лице. В таких условиях «сверхприбавочный» труд индивида, участвующего в общих работах, шел на увеличение роскоши высших ступеней организации — частью он отчуждался в пользу действительного деспота, частью же в пользу воображаемого главы племени, бога[1]. Вместе с возрастанием могущества египетских царей или этрусских теократов возрастало применение массы рабского труда в колоссальных кооперированных работах[2].

В этой связи Маркс цитирует английского экономиста Ричарда Джонса: «Неземледельческие рабочие какой-либо азиатской монархии мало что́ могли приложить к делу, кроме своих индивидуальных физических сил...»[3] В памятниках культуры, возникших в таких исторических условиях, например в египетских пирамидах, не могло запечатлеться проявление сущностных сил человека, «универсального» индивида, развитого соответственно данной исторической ступени, ибо это проявление неотделимо от демократизма общины и было «нормальным» для греческой культуры. У египтян все подавлялось «божественностью» высшей власти над всеми общинами, могущество которой персонифицировалось в фараоне. В этом заключается существенное различие между *демократической* и *деспотической* формами об-

---

[1] См. K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 377.

[2] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 345.

[3] Там же.

щинного строя[1]. В применении к классической Греции мы видим здесь причину ее существеннейшего культурного отличия.

Иное положение было у германских племен. Там община возникла исключительно как завершение индивидуальной собственности. Бытие общины и общинной собственности существовало лишь в форме отношений между независимыми субъектами. В германской форме этой древней экономической организации изолированное, самостоятельное поселение семьи было и основой, и экономическим целым. Германец не был ни «гражданином», ни городским жителем[2]. Конечно, при такой разобщенности не могло проявиться такое богатство человеческих сил, как, скажем, в греческом полисе, с присущей ему тесной связью индивида и общества. Демократизм, вырастающий из германской формы общинной собственности, значительно менее социален и исторически прогрессивен, чем демократизм классической древности. Иным был также «мир» — русская сельская община и т. д.

Отсюда следует, что «нормальность» греческой культуры, о которой говорил Маркс, имеет основание не только в докапиталистическом способе производстве вообще, то есть в том способе производства, при котором все человеческие общественные отношения еще не извращены меновой стоимостью, но также в конкретных особенностях экономической организации и обусловленных ими общественных и политических форм в классический период древней Греции. Без этого было бы совершенно непонятно, почему именно на почве классической Греции мог наиболее свободно расцвести такой свежий и прекрасный цветок древнего человеческого искусства.

Настоящее исследование приводит нас органически к выводу о влиянии, которое оказали на формирование греческой культуры и искусства в классический период древности политические и социальные исторические перемены. Общий исторический процесс, отразившийся в греческой литературе и искусстве, был гигантским прогрессивным переворотом также и в *политическом* отно-

---

[1] K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 377.

[2] Там же, стр. 384.

шении. В этом также был источник импульсов, имеющих огромное общественное значение. Процесс разложения матриархата и образования патриархата, переход от старого родового строя к классическому обществу и различным его формам, совершавшийся в ожесточенной борьбе и размежеваниях, в сменяющихся формах господства, — все вызывало великие, в масштабах тогдашнего мира, общественные движения и конфликты, потрясавшие и направлявшие жизнь всего народа. Эта интенсивная общественная жизнь — опять же в ее своеобразных формах — также давала направление и материал литературе и искусству классической Греции.

В своих подробных конспектах книги Моргана «Древнее общество» Маркс подчеркивает демократизм общественной жизни, отражающийся в литературе вплоть до героического периода. Выходя за границы использованного Морганом материала, Маркс ищет отблесков этой публичности, этого демократизма в античной греческой литературе. Он отмечает роль «совета вождей» («Семеро против Фив» Эсхила), принимающего, например, окончательное решение о том, как похоронить каждого из враждовавших братьев, Этеокла и Полиника.

Я должен возвестить мнение и решение
Народных советников города Кадма.
Решено похоронить Этеокла за его любовь
к стране
Среди родных могил[1].

Маркс отмечает и принадлежность Ахиллеса к народному собранию (песнь первая, стих 490)[2]. Он выписывает решение народного собрания, агоры, из «Просительницы» Эсхила[3]:

Хор спрашивает:

Куда склоняется властвующая рука народа?

Данай отвечает:

Аргивяне решили без всяких колебаний так,
Что помолодело мое старческое сердце.
Ведь при голосовании все подняли правые руки.
Воздух сотрясся от такого решения.

---

[1] См. «Архив Маркса и Энгельса», т. IX, стр. 143.
[2] См. там же.
[3] Там же, стр. 143—144.

Особенное значение Маркс придавал доказательству, на основе свидетельства греческой литературы, того, что басилевс, так называемый «монарх» героического периода, например «владыка мужей» Агамемнон, выступает не как верховный царь греков, а как верховный вождь «союзного войска перед осажденным городом». Маркс ссылается на цитируемый Морганом отрывок из «Илиады», на слова Одиссея (песнь вторая, стихи 203—206).

Все мы, ахейцы, никак не можем здесь властвовать,
Не хорошо многовластие. Пусть будет один повелитель,
Один басилевс, которому сын хитроумного Крона дал
[Скипетр и законы, чтобы он повелевал нами].

Энгельс в работе «Происхождение семьи, частной собственности и государства» комментирует мысль Маркса: «Одиссей не читает здесь лекции о форме правления, а требует повиновения главнокомандующему на войне. Для греков, которые под Троей представляли собой только войско, агора ведется достаточно демократично: Ахиллес, говоря о подарках, то есть о дележе добычи, всегда называет это делом не Агамемнона или какого-нибудь другого басилея, но «сынов ахеян», то есть народа. Эпитеты «Зевсом рожденный», «Зевсом вскормленный» ничего не доказывают, так как *каждый* род ведет свое происхождение от одного из богов, а род главы племени уже от «более знатного» бога, в данном случае от Зевса. Даже лично несвободные, как, например, свинопас Эвмей и другие, являются «божественными» (dioi и theioi), и это в «Одиссее», следовательно, значительно позднее времени, описываемого в «Илиаде»... Короче, слово basileia, которое греческие писатели употребляют для обозначения гомеровской так называемой царской власти (потому что главный отличительный признак ее — военное предводительство), при наличии наряду с ней совета вождей и народного собрания означает только военную демократию»[1].

Эти несколько примеров я привел для того, чтобы показать, как сильно интересовали Маркса в классической литературе свидетельства о демократических прин-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 21, стр. 106—107.

ципах общественной жизни в древней Греции, — о тех демократических принципах, которые порождались экономикой греческого общества и, как мы видели, органически принадлежали к объективным общественным условиям, из которых смогло развиться великое искусство. Решающе важной духовной основой расцвета античного искусства была греческая мифология. «Известно, — писал Маркс, — что *греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву»* [1].

О ВЛИЯНИИ ГРЕЧЕСКОЙ МИФОЛОГИИ

В конспектах книги Моргана «Древнее общество» Маркс отметил, что высшие свойства человека начали вырабатываться еще на низших ступенях варварства. Уже тогда приобрели значение общей характеристики личное достоинство, красноречие, религиозное чувство, прямота, мужество, храбрость. В то же время определились жестокость, предательство, фанатизм. В религии господствовало почитание стихии со смутным представлением о личных божествах и о великом духе. Возникло примитивное стихосложение. Воображение — этот великий дар, так много способствовавший развитию рода человеческого, — создало на этой исторической ступени неписаную литературу: мифы, легенды и предания [2].

Греческая мифология относится к более позднему периоду. Мы не можем здесь останавливаться на сложном процессе дифференциации различных форм общественного сознания, в том числе на «отделении» искусства от форм религиозного сознания. По-видимому, на низшей ступени варварства эти формы еще существенно не различались. Однако и позднее, в классическую эпоху, дифференциация определилась лишь в такой мере, что могла послужить только началом дальнейшего процесса окончательного выделения и существования «искусства как искусства». В гораздо большей мере *на этой конкретной общественной ступени* развивалось искусство в форме мифологии. Маркс не противопоставляет здесь искусство мифологии; он вполне недвусмысленно на-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, т. 12, стр. 736 (курсив мой. — *Г. К.*).
[2] «Архив Маркса и Энгельса», т. IX, стр. 45.

зывает мифологию бессознательно художественной переработкой природы и общественных форм народной фантазией[1].

Маркс указывает со всей определенностью, что эта ступень общественно-исторического развития с необходимостью требовала «мифологического отношения» к природе и общественным формам. Эта необходимость соответствует, при всем прогрессе, все еще относительной неразвитости общества в смысле овладения силами природы и господства над общественными формами. Поэтому Маркс и говорил, что «всякая мифология преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения; она исчезает, следовательно, вместе с достижением действительного господства над этими силами природы»[2]. Однако не одна лишь прямая необходимость мифологизирующего отношения к действительности делает мифологию главной духовной основой античного художественного расцвета, хотя, как уже было показано, мифология и искусство обладали вызванной историческим развитием и исторически преходящей одинаковостью своих предметных оснований.

Например, религиозно-мифологические отношения к природе в ранних формах анимизма могли не выступать как качества, «переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией». Лишь на известной исторической ступени, которую мы не имеем возможности здесь ближе определить, мифологизирующее отношение к природе выливается в антропоморфическую, персонифицированную форму отражения природных и общественных сил. Литературными и художественно-изобразительными средствами богам придается зримый облик, чувственно-конкретная форма существования; они приобретают художественное бытие[3]. Об этом процессе мы найдем очень интересные замечания у Энгельса, который говорит: «Уже верное отражение *природы* — дело трудное, продукт длительной истории опыта. Силы природы представляются первобытному человеку чем-то

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 737.

[2] Там же.

[3] K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 681.

чуждым, таинственным, подавляющим. На известной ступени, через которую проходят *все* культурные народы, он осваивается с ними путем олицетворения. Именно это стремление к олицетворению создало повсюду богов, и consensus gentium (единогласное мнение народов. — *Ред.*), на которое ссылается доказательство бытия бога, доказывает именно лишь всеобщность этого стремления к олицетворению как необходимой переходной ступени...»[1]

С помощью сравнительной мифологии был прослежен этот процесс, по крайней мере для индоевропейских народов, до его истока в индийских ведах и, во многих деталях, развитие его у индусов, персов, греков, римлян, германцев, в известной мере также у кельтов, литовцев и славян[2].

Маркс пишет, что не всякая мифология могла стать почвой для искусства, подобного греческому, и в качестве примера он называет египетскую мифологию и религию[3].

Здесь Маркс возвращается к мысли, сильно занимавшей его еще в годы революционно-демократической «левогегельянской» юности — противоположности искусства греческого мира восточному миру религий. Михаил Лифшиц в своей книге по марксистской эстетике очень обстоятельно показал смысл этого противопоставления на богатом и убедительном материале; нет надобности здесь приводить отдельные примеры. М. Лифшиц, в частности, говорит о том, как еще в начале 40-х годов Маркс, хотя еще с идеалистических позиций, вырабатывает идею «фетишизма», ту идею, которой принадлежит важное место в дальнейшем развитии его теории.

Фетишизирующая сущность восточных религий заключалась в поклонении материальной природе вещей (или животных) и в перенесении на них человеческих свойств. При этом предметы фетишистского культа — не символы неких «сверхчувственных» явлений, а действительное бытие, непосредственно идентичное обожествляемой чуждой, непокоренной природной или общественной силе и ее образу.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 639.
[2] См. там же, стр. 328.
[3] См. там же, т. 12, стр. 737.

В ранних конспектах Маркса особенно хорошо видно, как часто он останавливался на связи между этим явлением и архаическими формами и образами различных искусств. Его заметки помогают понять, что не следует искать источника архаичности и примитивизма в технической отсталости художественно-изобразительных средств, в еще не выработавшейся субъективной способности к анализу представлений. (Нисколько не архаизирующие формы и образы, скажем, наскальной живописи в пещерах Франции или юго-западной Испании доказывают, что и на более ранних, даже на самых ранних исторических ступенях художественного развития архаизм был продуктом «неравномерности развития». И сейчас существуют в искусстве архаизирующие и примитивизирующие течения, также имеющие своим источником отображение «чуждого», непонятного, непобедимого мира, и эти течения тоже выражают в первую очередь не художественное, но в гораздо большей мере *социальное бессилие*, — бессилие овладеть общественным процессом.)

Мифы и религии, возникшие в восточных деспотиях, в силу иного исторического развития, качественно отличны от греческой мифологии; они отображают объективно обоснованную «чуждость» природных и общественных стихий, еще господствующих над человеком. В богах, идолах или животных поклоняются тому, что самим людям еще несвойственно, — тому, что еще практически и реально не усвоено силами человеческой сущности, молятся чуждым силам, под властью которых люди еще находятся, от которых они зависят. В известном смысле «враждебная искусству» тенденция таких мифологий и религий заключается в этой имеющей объективные причины «нечеловеческой» черте религиозного «отчуждения» (которое, кроме того, вполне материально эксплуатируется по большей части замкнутой жреческой кастой или светской «божественной» властью).

В статье «Британское владычество в Индии» Маркс указывает на чрезвычайно противоречивые черты индийской религии и мифологии. По своей изначальной экономической структуре Индия представляет собой «странное сочетание Италии и Ирландии, мира сладострастия и мира печали», и это сочетание отразилось

уже в древних религиозных традициях Индостана. «Эта религия одновременно является религией чувственных излишеств и религией умерщвляющего плоть аскетизма, религией Лингама и религией Джаггернаута, религией и монаха и религией баядерки»[1]. Мифологическая хронология браминов относит начало бедствий Индии к еще более древней эпохе, чем эпоха, к которой христианство относит сотворение мира. Маркс обращает внимание на то, что «идиллические» индийские общины, сколь безобидными они бы ни казались, всегда являлись прочной основой восточного деспотизма, до крайности суживали человеческий разум, делали его покорным орудием суеверия, лишая его всякого величия, всякой исторически творческой энергии[2].

Еще в своих юношеских работах Маркс писал о религиозном экстазе поклонения корове Сабале и обезьяне Ханумани[3]. В иной связи он и тогда отмечал, что обоготворение животных ставит человека ниже уровня животных, делает животное богом человека, и связывал это явление с фетишизмом[4].

В 1853 году Маркс дал материалистический ответ на вопрос об экономических и общественных объективных причинах антигуманности и тем самым, по существу, враждебности искусству этих черт индийской религиозности, коренящейся в специфической структуре индийской общины, связанной с восточным деспотизмом. Напомним уже цитированные нами в другой связи слова: «Мы не должны забывать, что эти маленькие общины носили на себе клеймо кастовых различий и рабства, что они подчиняли человека внешним обстоятельствам, вместо того, чтобы возвысить его до положения властелина этих обстоятельств, что они превратили саморазвивающееся общественное состояние в неизменный предопределенный природой рок и тем создали грубый культ природы, унизительность которого особенно проявлялась в том факте, что человек, этот владыка природы, благоговейно падает на колени перед обезьяной Ханумани и перед коровой Сабалой»[5].

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 9, стр. 130—131.
[2] См. там же, стр. 135.
[3] Там же, т. 1, стр. 43.
[4] Там же, стр. 98.
[5] Там же, т. 9, стр. 136.

Беспощадное разрушение и уничтожение британскими завоевателями социальных условий, лежащих в основе таких религиозных воззрений, было чрезвычайно противоречивым прогрессом, оплаченным морями страданий и крови, но все же прогрессом. Он был также, на что указывает М. Лифшиц, в конечном счете и прогрессом с точки зрения искусства, его субъективных и объективных возможностей.

Из всего этого Маркс выводит право глядеть на потрясающее для личного чувства зрелище распада старого мира так, как сказано в стихотворении Гёте «К Зулейке».

Но не плачь, из их печали
Мы веселье извлечем.
Разве тысячи не пали
Под тимуровым мечом? [1]

Греческой мифологии, выросшей на уже анализированной нами социальной почве, чужды или почти чужды эти нечеловеческие черты. И лишь в греческой мифологии и возникших на ее духовной основе искусстве и поэзии есть, как мы видели, апофеоз производительной силы человека, апофеоз еще в эпоху детства человечества присущей ему человечной природы.

Религиозное «отчуждение» достигает законченной формы в христианском единобожии. В произведениях Маркса и Энгельса мы не раз найдем прямое противопоставление антигуманных черт христианской религиозности воззрениям классической Греции. Мы уже говорили об этом. Маркс и Энгельс наследуют здесь традиции буржуазных немецких классиков. Приведем, чтобы напомнить, ссылку на такое же противопоставление у Гёте.

В жалобе «Коринфской невесты» восстание против определенных черт христианской религиозности, противопоставление их классическому миру богов Греции высказывается, может быть, еще резче:

Отпусти, о юноша! Я боле
Не причастна радости земной:
Шаг свершен родительскою волей:
На одре болезни роковой.

---

[1] Гёте, Избр. произв., М., 1959, стр. 103.

Поклялася мать
Небесам отдать
Жизнь мою, и юность, и покой.
И богов веселых рой родимый
Новой веры сила изгнала,
И теперь царит один незримый,
Одному распятому хвала.
Агнцы боле тут
Жертвой не падут,
Но людские жертвы без числа![1]

То же противопоставление, особенно в смысле влияния различных религий на судьбы искусства, проводил, хотя и в высшей степени противоречиво, в своих «Лекциях по эстетике» Гегель. По мысли Гегеля, там, где богам приписывается всемогущество, от этого страдает «человеческая самостоятельность», имеющая наибольшее значение для искусства. Такое действие имели и христианские представления о боге. Если все совершается по божьему соизволению, человек не может активно действовать сам и человеческая душа предстает лишь как пассивность, на которую воздействует дух божий.

Здесь в эстетической плоскости высказана мысль, позднее выраженная следующим образом у Маркса: «Чем больше человек вложил в бога, тем меньше сохранил в себе самом»[2].

Это противопоставление, с большой силой выраженное уже в юношеских тетрадях Маркса, принимает еще более радикальные формы в революционно-демократической критике «левогегельянцев»; оно связывается здесь непосредственно с политической борьбой. Нет сомнения, что характерная для левогегельянской публицистики антитеза заключается в противопоставлении французской революции и греческого искусства прозаичной, враждебной всякому искусству морали Ветхого завета. Осмеивая воззрения Древнего Востока, враждебные классическому греческому искусству, левогегельянцы имели в виду «ветхий завет» европейской реакции. В боге монотеистических религий они видели чудовищно преувеличенное изображение эгоистического индивида, всецело поглощенного удовлетворением своекорыстных интересов.

---

[1] Гёте, Избр. соч., стр. 65.
[2] Marx, Engels, Kleine Ökonomische Schriften, S. 99.

«Тайну» христианского единобожия раскрыли, однако, лишь основоположники научного коммунизма с точки зрения диалектического и исторического материализма. На определенной ступени развития, пишет Энгельс, — «вся совокупность природных и общественных атрибутов множества богов переносится на *одного* всемогущего бога, который, в свою очередь, является лишь отражением абстрактного человека. Так возник монотеизм, который исторически был последним продуктом греческой вульгарной философии более поздней эпохи и нашел свое уже готовое воплощение в иудейском, исключительно национальном боге Ягве. В этой удобной для использования и ко всему приспособляющейся форме религии может продолжать свое существование как непосредственная, т. е. эмоциональная форма отношения людей к господствующим над ними чуждым силам, природным и общественным, до тех пор, пока люди фактически находятся под властью этих сил»[1].

Эти религии так или иначе отражают апологию отчужденности и отграниченности по отношению к материальному процессу созидания жизни, а это и есть та черта, которая делает религию враждебной искусству. Она усиливается, если главную роль в данной религии приобретает мысль о беспомощности человека («человек предполагает, а бог располагает»), сознание греховности или выполнение сектантских аскетических правил.

Подчеркивание таких «враждебных искусству» сторон той или иной религии не имеет ничего общего с оценкой их идеологической роли. Например, первоначальное христианство выступило как революционное учение, и его революционный характер выразился прежде всего в аскетическом духе этого движения, поднятого сперва главным образом рабами и вольноотпущенниками, бедными и бесправными людьми из угнетаемых Римом народов[2]. Революционность выражалась в уравнительных идеях христианского учения о грехе, признающего сознание своего участия во всеобщей греховности условием избавления от горестей и обретения будущего блаженства в потустороннем мире, возвещенного христианством[3].

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 329.
[2] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 22, стр. 482.
[3] См. там же, т. 19, стр. 314.

(В силу диалектики неравномерного развития революционные элементы в истории всех радикальных плебейских движений не всегда совпадают или хотя бы совмещаются с элементами, благоприятными для искусства.)

Первоначально в высшей степени революционной, но по своему существу глубоко враждебной искусству была мысль о вознаграждении, получаемом в надземном мире, за страдания земные. Греческая мифология по всему своему характеру была гораздо более земной, посюсторонней. Энгельс пишет по этому поводу:

«Древнему миру слишком был свойствен стихийный материализм, чтобы не ценить земную жизнь бесконечно выше жизни в царстве теней; у греков загробная жизнь считалась скорее несчастьем. Но вот появилось христианство, оно всерьез приняло воздаяние и кару в потустороннем мире, создало небо и ад, и был найден выход, который вел страждущих и обездоленных из нашей земной юдоли в вечный рай. И в самом деле, только надеждой на воздаяние в потустороннем мире можно было возвести стоико-филоновское самоотречение от мира и аскетизм в один из основных этических принципов новой мировой религии, способной увлечь угнетенные народные массы»[1].

Классической греческой мифологии чужды все эти черты, в конечном итоге враждебные искусству. Греческая мифология, конечно, тоже была религией в том смысле, что она замещала еще недостижимое реальное господство над природой и общественными формами *воображаемым* преодолением, овладением и преобразованием природных сил и социальных форм. Однако особенность греческой мифологии заключается именно в том, что она способна была в образах богов усвоить все эти силы и формы *как человеческие* в самом широком смысле слова, придав им гуманистический дух и человеческий облик.

Таким образом, великий, всемирно значительный прогресс — постепенный переход к классовому обществу — отражался не только в борьбе новых богов против старых, но также в непрестанно усиливающемся «очеловечении» образа бога, которое было недостижимо в мифологиях Древнего Востока. Мы не можем здесь оста-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 22, стр. 483.

навливаться на том, как тотемные животные образы отдельных кланов постепенно превращались в антропоморфных богов, сохраняя известное воспоминание о своем животном происхождении[1]. Важно то, что в облике антропоморфных новых богов новая общественная действительность была познана и признана как существенно человечная; несмотря на живущую в народе память о «золотом веке», исчезающее прошлое было так же осуждено людьми, как Зевс послал в тартар своего отца Кроноса, пожиравшего порождаемых им детей.

Выросшая на уже упомянутых общественных основах греческая мифология была чужда также той форме идеи рока, которая считает лишь промысел неизменного бога единственной движущей причиной всех самих по себе пассивных человеческих судеб. Греческие боги действуют и спорят.

Надо добавить, что на греческих небесах нет ни четко расчлененной иерархии, ни точно определенного разделения труда, делающих каждого из богов изолированным носителем одного какого-либо качества или силы и калечащих его «специализацией». Греческие боги часто спорят между собой о своей «мойре», о тех обязанностях, которые на них возложены, — но они не загнаны в рамки частичной работы, как не были ей подчинены и афинские граждане. Каждый из богов—«целостный» индивид в своих глазах и в глазах окружающих. Они не аллегорические олицетворения каких-либо определенных сил и качеств. Они — подлинные индивидуальности и обладают своеобразными характерами. «Эти индивидуальности, однако, не таковы, чтобы их можно было принимать только за аллегории общих свойств, считать, например, что Аполлон был богом знания, Зевс — богом власти, в то время, как Зевс есть всецело также и знание, и Аполлон в «Евменидах» защищает... также и Ореста, сына, и притом *царского* сына, которого он сам побудил к мести»[2]. Множественность богов, таким образом, точно соответствует положению греческого общества, о котором мы говорили выше. Гегель, описывая их, определяет, почему они, как явления, не только не противоречили художественности изображения, но и сами приняли

---

[1] Дж. Томсон, цит. работа, стр. 49.
[2] Гегель, Соч., т. XIII, стр. 60.

художественный облик в классическом роде: «Круг греческих богов есть некое множество индивидуумов, из которых каждый отдельный бог, хотя и носит определенный характер особенной личности, все же представляет объединенную в себе целокупность, которая в самой себе обладает также и свойствами другого бога. Ибо каждый образ в качестве божественного есть также и целое. Только благодаря этому греческие боги — индивидуумы — содержали в себе богатство черт»[1]. В этом смысле греческие боги также соответствовали в точности положению внутри греческого общества: они не были ни простой принадлежностью целого, ни изолированными, «атомизированными» индивидами.

С любой точки зрения в греческой мифологии мы находим точное духовное соответствие всем факторам, которые мы, анализируя греческое общество, признали благоприятными для искусства, объективно побуждающими к эстетическому развитию моментами. Колоссальный художественный прогресс греческого искусства, его стремление к завершенности, классичности явились действующим на века и тысячелетия художественным прогрессом всего человечества. Он был с необходимостью обусловлен своеобразным сочетанием социальных и культурных особенностей эпохи. Далеко вперед устремленная эстетическая действенность классического греческого искусства, объясняющаяся анализированными выше объективными причинами, заключается в том, что еще и ныне она позволяет нам воспринимать художественные произведения античности с человеческой непосредственностью и наслаждаться ими.

Но прогресс человечества, идя запутанными и каменистыми тропами классового общества, прошел через руины греческих храмов, обломки античных статуй и фрагменты великих произведений древности. С железной необходимостью он разрушил общественный фундамент, на котором только и могло созидаться великое гуманное искусство. Он разрушил греческие мифы, питающие это искусство, и упразднил самые условия, при которых возможна творящая мифы деятельность фантазии.

---

[1] Гегель, Соч., т. XIII, стр. 60.

Однако то, что удалось спасти из руин и пожарищ, было и осталось высшим художественным проявлением достижений человечества в его детском возрасте. Произведения этого искусства — самый высокий в истории эстетический взлет силы и власти рода человеческого; они имеют огромное общественное значение как свидетельство о человеке, образ человечества и его культуры, как сознание — пусть еще лишь в воображении, в фантазии — способности человечества овладеть силами природы и своего общества; они заключают в себе стремление к человеческой универсальности, не только достигающее исторической границы, но — в фантазии — выходящее далеко за эти границы; они наполняют индивида всеми силами и соками человеческого общества; соединяя в себе все эти моменты, греческое искусство дает им конкретность художественного выражения и законченность формы; в нем есть простота величия и величие простоты. Как же могут нас, социалистов, не радовать эти объективные и субъективные основы исторической сущности античного классического искусства — так, как радуется мужчина наивности ребенка? Именно так отвечает Маркс на вопрос, с которого мы начали: мужчина не может стать ребенком, не становясь смешным, но разве не радует его наивность ребенка и разве не должен он стремиться к тому, чтобы воспроизвести на высшей ступени свою истинную сущность?

Разумеется, греческое искусство не было искусством угнетенных, эксплуатируемых и бесправных, оно не было искусством рабов. Но, как искусство социально свободных людей, оно было в высокой степени демократичным и связанным с народом. Его истинным творцом был народ — больше чем в какой-либо позднейший период искусства за всю историю антагонистического классового общества. Народ создал Зевса, Фидий дал ему форму в мраморе. Народ создал миф о матереубийце Оресте, Эсхил дал ему оставшийся на века образ в «Орестее».

Это — великий мост, соединяющий нас с искусством прошлого. Томсон заканчивает свой подробный разбор «Орестеи» так: «Из всех существенных качеств «Орестеи» больше всего впечатляет органическое единство между этой трагедией и обществом, из которого она выросла и перед которым она исполнялась, — совершенная

гармония между искусством и жизнью. В этом смысле эта драма — единственная. Публика, воспринимавшая в театре «Глоб» драмы Шекспира, представляла собой как бы в разрезе все слои общества, от королевского двора до пролетариата; но публика дионисийских празднеств была чем-то большим — это была община, собравшаяся присутствовать при коллективном ритуальном акте. Великие драмы Шекспира не обращались прямо и сознательно к общественным движениям его времени; в «Орестее» же афинские граждане были свидетелями истории своей культуры, достигавшей вершины в празднике, в котором они ежегодно участвовали все вместе. Я могу вспомнить лишь одно событие, которое, по-моему, можно с этим сравнить, — то, что я несколько лет назад видел на театральном фестивале. Это был также фестиваль молодежи. Однажды вечером в Москве, когда мы ехали вдоль улицы, наш автомобиль задержала толпа детей в прекрасных костюмах; дети приветствовали нас песнями и громким выражением радости, забросали наш автомобиль цветами. Когда мы достигли Красной площади, мы окунулись в море красок — там собрались на спектакль тысячи детей из всех частей столицы. Наконец мы доехали до Большого театра, где видели первое исполнение новой оперы, сюжетом которой было освобождение женщины благодаря отмене частной собственности; весь зрительный зал, включая бывшую царскую ложу, был занят внимательными и взыскательными слушателями, состоявшими из трудящихся. Тогда я понял впервые природу вдохновения, запечатленного в «Орестее» [1].

---

[1] Дж. Томсон, цит. работа, стр. 313.

Глава одиннадцатая

ЭПОХА, КОТОРАЯ НУЖДАЛАСЬ В ТИТАНАХ И ПОРОДИЛА ИХ

«Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености»[1].

Так характеризует Энгельс эпоху Ренессанса, эпоху Возрождения. Эта могучая эпоха, расцвет которой приходится на середину XV века, была мощным умственным и культурным подъемом. Энгельс развертывает красочную картину ее достижений: «В спасенных при падении Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность; перед ее светлыми образами исчезли призраки средневековья; в Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть. В Италии, Франции, Германии возникла новая, первая современная литература. Англия и Испания пережили вскоре вслед за этим классическую эпоху своей литературы. Рамки старого orbis terrarum * были разбиты; только теперь, собственно, была открыта земля и были заложены основы для позднейшей мировой торговли и для перехода ремесла в мануфактуру, которая, в свою очередь, послужила исходным пунктом для современной крупной промышленности. Духовная диктатура церкви была сломлена; германские народы в своем большинстве прямо сбросили ее и приняли протестантизм, между тем как у романских

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 346.

* Буквально: круг земель; так назывался у древних римлян мир, земля. — *Ред.*

народов стало все более и более укореняться перешедшее от арабов и питавшееся новооткрытой греческой философией жизнерадостное свободомыслие, подготовившее материализм XVIII века»[1].

Грандиозный подъем художественной культуры в Европе начинается с рубежа XIII и XIV веков. Это был рубеж между феодальным средневековьем и началом абсолютно новой ступени исторического развития — эры современного капитализма. Нарождение иной культуры обозначилось великим Данте, он «последний поэт средневековья и вместе с тем первый поэт нового времени»[2]. «Италия — страна классического. С того великого времени, когда там взошла заря современного мира, эта страна взрастила величественные характеры недосягаемого классического совершенства...»[3] Италия была родиной этого исторического переворота — большая часть Европы последовала за ней. В жизнь вошла новая художественная эпоха, какой мир не знал со дней классической древности. Целую плеяду славных имен выдвинул только XV век в одной лишь области — живописи и скульптуре, в одной лишь стране — Италии.

Предвозвестником был Джотто. После него в течение нескольких десятилетий родились все те гениальные живописцы и скульпторы, которые на века определили представление человечества о вершинах искусства: в 1445 году родился Сандро Боттичелли, в 1450 — Перуджино, в 1452 — Леонардо да Винчи, в 1477 — Микеланджело, в 1476 — Тициан, в 1478 — Джорджоне и в 1483 — Рафаэль.

В немецком изобразительном искусстве, долгое время бессильном, также появилось за несколько десятилетий много превосходных творческих талантов: Альбрехт Дюрер, Ганс Гольбейн, Лука Кранах, Ганс Бальдунг Грин, Матиас Грюневальд, Тильман Рименшнейдер. И все они родились между 1460 и 1500 годами.

То же, что в Италии и Германии, происходило и в других странах, от Испании до Голландии, и не только в живописи и скульптуре, но во всех областях культуры.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 345—346.
[2] Там же, т. 22, стр. 382.
[3] Там же, т. 25, ч. I, стр. 25.

ОБЪЕКТИВНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ НОВОЙ ЭПОХИ В ИСКУССТВЕ

Новая художественная эпоха настала для всей Европы. Что же обусловило ее? В чем заключалось решающее «различие положения в конце древнего мира (ок. 300 г.) и в конце средневековья (в 1453 г.)»[1]. Исследование этого различия раскрывает существенные причины, определившие характер художественного прогресса. Энгельс называет целый ряд факторов.

«Вместо узкой культурной полосы вдоль побережья Средиземного моря, которая лишь кое-где протягивала свои ветви в глубь материка и по Атлантическому побережью Испании, Франции и Англии... — теперь одна сплошная культурная область — вся Западная Европа со Скандинавией, Польшей и Венгрией в качестве форпостов»[2]. Нет надобности доказывать, что размеры этой культурной области, оживленный товарообмен между входящими в нее частями не только обеспечивали культурному прогрессу широкий фундамент, но делали также возможным культурный обмен, культурное взаимооплодотворение стран, во главе которых шла Италия со своей культурой.

Для всего искусства Возрождения чрезвычайное значение имеет то, что весь его подъем совершался одновременно с большим материальным (и научным), а также общественным прогрессом, находясь в органическом и гармоничном единстве с этими областями жизни.

Основой всестороннего прогресса было развитие производительных сил благодаря множеству новых изобретений и проникновению изобретений, сделанных восточными народами, прежде всего арабами, огромному росту морских сообщений и торговли, сопутствующему великим географическим открытиям того времени; в том же направлении воздействовал необычайный расцвет естественных наук. Все эти факторы взаимодействовали между собой и всесторонне друг другу способствовали. Создал их класс, вновь выступивший на историческую сцену. Это было в целом «несравненно более высокое

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 506.
[2] Там же.

развитие промышленного производства и торговли, созданных средневековым бюргерством»[1].

Энгельс рисует величественную картину колоссального развития всех производительных сил в этот замечательный для искусства период благодаря массе самостоятельных изобретений «и импорта изобретений с Востока». В самом начале второго тысячелетия появились ветряные мельницы; сотней лет позднее — механические часы. Около 1180 года европейцы узнали от арабов магнитную иглу; в 1184 году в Париже начали мостить улицы. Во Флоренции второй половины XIII века стали делать очки и изготовлять стеклянные зеркала. В Европе строят шлюзы, конструируют часы с боем. Хлопчатая бумага из Китая, через арабов, доходит до Франции. Научаются солению селедок. В XIV веке арабы занесли в Европу через Испанию порох и стреляющую порохом артиллерию. В конце того же столетия в Нюрнберге заработала первая в Германии бумажная фабрика. В XV веке, до начала XVI изобретения следовали одно за другим. В Лондоне появилось уличное освещение, во Франции и Венеции ввели конную почту — важный рычаг для подъема сообщений и торговли. Изобретено было гравирование по дереву и меди, в короткий срок получившее широкую распространенность. Книгопечатание внесло революцию во все сферы образования. В 1471 году начали работать серебряные копи в саксонских Рудных горах; в конце XV века были впервые сконструированы карманные часы, духовое ружье и ружейный замок. В начале XVI века изобретены прядильное колесо и водолазный колокол[2]. Эти изобретения, быстро погребая экономические предпосылки феодального строя, помогли буржуазии в ее борьбе. Весьма наглядным доказательством были тяжелые пушки, стреляющие пороховым зарядом и пробивающие бреши в каменных стенах рыцарских замков, возвещая феодалам, что порох положит конец их владычеству[3].

«Торговые сношения стали значительно более развитыми; судоходство со времен саксов, фризов и норманнов стало несравненно более смелым»[4], а благодаря

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 506.
[2] Там же, стр. 506—508.
[3] Там же, стр. 171—172.
[4] Там же, стр. 506.

магнитному компасу и научным познаниям и более надежно; мореплавание быстро расширялось и привело к великим открытиям. Под влиянием этих открытий рухнули старые представления о Земле, о всем мире. И прежде всего эти путешествия подрубили корень феодального строя; они показали, что к концу XV века деньги уже расшатали феодальную систему. Жажда золота была сильнейшей страстью, гнавшей открывателей за моря. «*Золото* искали португальцы на африканском берегу, в Индии, на всем Дальнем Востоке; *золото* было тем магическим словом, которое гнало испанцев через Атлантический океан в Америку; *золото*—вот чего первым делом требовал белый, как только он ступал на вновь открытый берег. Но эта тяга к далеким путешествиям и приключениям в поисках золота, хотя и осуществлялась сначала в феодальных и полуфеодальных формах, была, однако, уже по самой своей природе несовместима с феодализмом; основой последнего было земледелие, и завоевательные походы его по существу имели целью *приобретение земель*. К тому же мореплавание было определенно *буржуазным* промыслом...» [1]

Быстрый прогресс совершался в науках, особенно в естественных науках, которые устремились вперед семимильными шагами, как только кончилась темная ночь средневековья. Этот прогресс также всем обязан производству. Развитие промышленности вызвало к жизни множество новых механических (ткачество, часовое дело, мельницы), химических (красильное дело, металлургия, алкоголь) и физических факторов (очки). Промышленость не только давала обширнейший материал для наблюдений, она дала науке новые средства для экспериментирования, позволила конструировать новые инструменты. Географические открытия, совершающиеся исключительно в погоне за наживой, то есть в конечном счете также для расширения производства, доставили до тех пор совершенно недоступный науке материал из области метеорологии, зоологии, ботаники и физиологии человека [2].

Но, с другой стороны, этот высокий подъем наук по самой своей сущности должен был служить буржу-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 21, стр. 408—409.
[2] См. там же, т. 20, стр. 501.

азному прогрессу. Естественные науки того времени развивались в революционных условиях и сами были насквозь революционными, ибо завоевывали себе право на существование[1]. «Стали вновь изучаться астрономия, механика, физика, анатомия, физиология. Буржуазии для развития ее промышленности нужна была наука, которая исследовала бы свойства физических тел и формы проявления сил природы. До того же времени наука была смиренной служанкой церкви и ей не позволено было выходить за рамки, установленные верой; по этой причине она была чем угодно, только не наукой. Теперь наука восстала против церкви; буржуазия нуждалась в науке и приняла участие в этом восстании»[2].

«О прекрасный век! О наука! Как радостно жить!» Почему в современном обществе нет ни одного буржуазного философа или художника, кто испустил бы такой радостный крик? Ведь теперь — даже в условиях передовых капиталистических стран — происходит научный и материально-технический прогресс, в тысячу раз более широкий и глубокий, чем в те времена! Из основных форм механизмов, производившихся тогда, из мельниц и часов развились автоматические линии и электронные счетные машины, и кварцевые часы уточняют для нас колебания, происходящие во вращении Земли. Прошло относительно немного времени после изобретения пороха, и вот несравненно могущественнейшая сила гонит космические ракеты. Открытие тайн мирового пространства, проникновение человека на другие небесные тела отодвигают в тень путешествия Васко да Гамы и Христофора Колумба. Почему же этот поразительный научно-технический прогресс не вернул в современном буржуазном стане хотя бы отголоска такого высокого прилива жизнерадостности, какой был стихийно вызван прогрессом минувшего времени? Очевидный факт — историческое различие между утренней зарей буржуазного подъема и надвигающейся на буржуазию черной ночью упадка — недостаточно приближает нас к ответу на этот вопрос. Простая антитеза — «восходящий класс» или «нисходящий класс» — не раскрывает еще своеобразной диалектики исторического прогресса

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 347.
[2] Там же, т. 22, стр. 307.

и ее влияния на положение искусства. Историческая картина, нарисованная Фридрихом Энгельсом, отчетливо выявляет те внутренние условия, которые связывают мощный подъем в овладении силами природы (а также развитие производительных сил, торговли, морских путей, так как и здесь, как в науке, непосредственно прогрессирует степень господства человека над природой) с великими и прогрессивными классовыми битвами, которые вела поднимающаяся буржуазия. *Рычагом, движущим всеобщий культурный прогресс, явилось то, что рост господства над силами природы не вступал в антагонистическое противоречие с прогрессивным развитием общества, а, напротив, происходил в согласии с ним.* С чудесной быстротой растущее овладение природой пробуждает огромные «человеческие возможности», и они еще не превращаются в свою противоположность антагонизмом между уровнем развития производительных сил и характером производственных отношений. Возрастающая власть над природой могла еще выступать непосредственно, как выход для творческих сил человека. Она действительно усваивает природу непосредственно «для человека» (и буржуазный класс именно в этом отношении с историческим правом мог считать себя представителем всего человеческого общества).

В современных империалистических государствах, в которых также бурно развиваются научно-технические средства и возможности, прогресс производительных сил достиг высшей стадии в непримиримом противоречии с характером производственных отношений. Поэтому в условиях империалистического общества могущественнейшие силы природы, поставленные на службу человеческим гением, обращаются против самих людей и в конце концов ставят под угрозу их физическое существование. Поэтому степень овладения природой перестает здесь быть мерилом общего человеческого прогресса и высоты человеческой культуры. Она превращается в свою противоположность, становится орудием в руках злейшей реакции, материальным орудием человеконенавистничества.

В силу объективных предпосылок положение прогрессивной буржуазии и народа в период Ренессанса с необходимостью порождает глубоко гуманистическое мировоззрение. В области духовной культуры это выра-

зилось в обращении к античности. В это время возникло движение «гуманистов», «человеческое» вновь выдвинулось на первый план в области мышления. (Вследствие «неравномерности» в развитии культурного прогресса «гуманисты» во многих отношениях были еще далеки от народа и писали свои произведения на непонятном народу латинском языке. Они прививали образованным слоям общества понимание сокровищ античной культуры и служили освобождению мысли от средневекового христианства.)

Однако это не просто «извлечение вновь на свет» классических манускриптов и статуй, бежавших некогда в тень перед мрачными «призраками средневековья». Это обращение к античности было отрицанием отрицания, возобновлением на новой почве.

Капитал, сила более революционная, чем какая-либо ранее существовавшая историческая сила, поднимал общество на ту ступень, с которой все более ранние ступени должны были казаться лишь местными достижениями человечества и дикарским обожествлением природы. Лишь теперь человек начал реально подчинять себе большие области природы, представления же и образы мифологии, как отношение к природе, стали практически излишними. Подчиненная природа становится отныне в большом масштабе «именно предметом для человека» и перестает быть почитаемой за «власть для себя». Теоретическое познание природы теперь «только хитрость, чтобы ее подчинить человеческим потребностям» [1].

Практическая деятельность человека, все больше опирающаяся на научные основания, оставляла все меньше места богам и богу. Начинает прокладывать себе путь такое общественное развитие, «которое исключает всякое мифологическое отношение к природе, всякое мифологизирование природы, которое, стало быть, требует от художника независимой от мифологии фантазии» [2].

Это обусловленное практикой явление имело огромнейшее значение для дальнейшей судьбы литературы и

---

[1] K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 313.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 737.

искусства. Осваиваемая человеком действительность требовала иного художественного изображения, чем то, которое отражало движение ее собственных закономерностей в форме мифологического «мнимого объяснения» и не могло отражать иначе. Правда, такое реалистическое познание предмета искусства еще не могло распространиться на все явления, — но была наконец распахнута дверь туда, где, как говорил Гегель, «внутреннее самодвижение предмета» могло стать принципом художественного метода. *Настало время родиться реализму в искусстве и литературе.* (Элементы реалистического изображения развивались в течение всей истории литературы и искусства. Но в это время произошло *качественное* изменение. По моему убеждению, представление о вечной борьбе между реализмом и антиреализмом решительно противоречит сложной диалектике процесса художественного развития.)

Предметом художественного изображения в это время становится почти исключительно человек («очеловеченная природа» по существу лишь соотнесенный фон для человеческих фигур и лиц). Но это теперь человек, который *не нуждается* в сонме богов, населяющих небо, чтобы определить свое отношение к действительности и другим людям, и все меньше опосредует это отношение через заклинание триединого всемогущего бога или через святых точно разработанной католической иерархии.

Тенденция к реализму в литературе и искусстве с внешней стороны проявляется как тенденция к «секуляризации» искусства.

Мы имели уже не один случай говорить о силе поддерживавшейся феодализмом христиански-догматической традиции в искусстве, которая подлинным «религиозным самоотчуждением» ограничивала эстетические возможности глубоко гуманистического изображения человека. Где все принадлежало богу, человеку не оставалось ничего, и его художественное отображение должно было обедняться или впадать в экзальтированность.

В ходе борьбы против феодализма, неизбежно направлявшейся против крепчайшей твердыни феодализма — католической церкви, все сильнее пролагало себе путь тяготение к светскому искусству. Это был с политически-идеологической точки зрения один из моментов антифеодальной классовой борьбы, ведущейся также и

художественными средствами. Однако, исходя из этого факта, еще нельзя понять и оценить всю *эстетическую* значительность художественных явлений. Тенденция, вызванная изложенными выше условиями, воздействует на все искусства, толкая их к углублению реализма и гуманизма, но она воздействует также на процесс выработки нового общества, с его многообразными реальными человеческими связями, потребностями и возможностями. Тенденция, о которой мы говорим, проявляется в многосторонней и сложной форме: она очевидней всего там, где отброшены религиозные предрассудки и возникает вполне светская литература, вполне светское искусство. Стремление к идейному освобождению из-под феодального ига церкви и закостенелых догм часто выражалось также в том, чтобы представить действительных людей, мужчин и женщин своего народа, могучих или нежных, как самостоятельные индивидуальные характеры, без религиозных покровов и без атрибутов религиозности. Последние, впрочем, не имеют серьезного значения и бессильны изменить полную и свободную человечность изображаемых характеров. Таковы апостолы на картинах Дюрера. Гёте видел в Сикстинской мадонне женщину из народа — нежную, любящую мать в ризах богоматери. Разумеется, здесь возможны тысячи переходных форм и оттенков; ведь борьба против феодальной церкви не была открытой борьбой; когда Гуттек восклицает: «Дайте нам порвать ваши узы и сбросить с себя ваше иго!» — то его страстный призыв также заимствован из библии, из сказания о царстве сына божьего и о победе над его врагами (2, 3 псалмы). Лютер сочинил текст и мелодию того проникнутого уверенностью в победе хорала, который стал «Марсельезой» XVI столетия: «Господь наш истинный оплот». Но хотя эта песнь исполнена подлинной и глубокой религиозности, даже набожности, эстетически она принадлежит к той новой формации, о которой мы говорим: в ней есть новое отношение со стороны члена общины к богу, не требующее ни посредников, ни традиционного ритуала. Лирический образ этого индивида глубже, человечней, более близок к действительности, что выражается и в том, что он взывает «из беды, которая нас теперь поразила».

Именно в революционных плебейских слоях антифеодальная, антицерковная «секуляризационная тенденция» принимала форму возврата к раннему христианству, образ которого более или менее ясно проступает в переводе библии. Исходя из этих идей, она подкрепляла их свидетельствами искусства.

Секуляризационные тенденции в искусстве проявлялись (особенно у романских народов, не отказавшихся от католичества) в переходе под влиянием античности к тому живому свободомыслию, о котором говорит Энгельс и о котором Гейне однажды написал: «Итальянские художники полемизировали с поповством, пожалуй, гораздо успешнее, чем саксонские теологи. Цветущее тело на картинах Тициана — ведь это сплошное протестантство. Бедра его Венеры — это тезисы гораздо более убедительные, чем те, которые были прибиты немецким монахом на дверях виттенбергской церкви»[1].

Трактовать (что еще случается) классически живые или героические образы итальянского искусства Ренессанса, как «идеалистические» — это прямая бессмыслица. Никто яснее Энгельса не показал те нити, которые связывают умонастроение, говорящее нам с этих полотен, с материализмом XVIII века[2].

Все многообразные, друг другу противодействующие, друг с другом пересекающиеся и сливающиеся тенденции к секуляризации искусства — к тому, чтобы оно не было вынуждено прибегать к религиозным элементам в своем эстетическом отношении к действительности, — охватывались культурно-историческим процессом, в котором очень скоро началась сильнейшая дифференциация. Было бы догматической прямолинейностью, не прибегая к конкретному художественно-историческому исследованию, выносить категорические суждения, какие из этих форм более «прогрессивны» или «народны».

Где же все-таки объективно обоснованные критерии для эстетической оценки богатого и разнообразного искусства этого периода? Какой части наследия этого времени нам следует отдать предпочтение? Отвечая на эти вопросы, нередко громче всего говорит сектантский дог-

---

[1] Г. Гейне, Полное собрание сочинений в двенадцати томах, т. VII, стр. 169.

[2] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 346.

матизм, старающийся нас убедить, что мы прежде всего должны наследовать плебейски-революционные традиции прошедших веков, что это *наше* наследие, к остальным же традициям классического искусства надо относиться с сугубой осторожностью, даже с подозрением.

Революционные марксисты, основоположники марксизма-ленинизма, всегда относились с великим уважением к революционным подвигам предшественников и трудящихся масс. Но, как ни странно, основоположники марксизма-ленинизма не превращали эту высокую оценку в критерий своего *эстетического* суждения о достижениях искусства прошлого: они не ставили песни восставшего народа выше «Неистового Роланда» или (говоря о позднейшем периоде) Ленца, Бюргера и Форстера выше Гёте. И никогда они не учили, будто история искусства представляет собой иллюстрированное приложение к истории революций, дающее более или менее точные иллюстрации к эпизодам из истории классовой борьбы. Напротив, Энгельс иногда довольно непочтительно высказывался о народной революционной поэзии того времени, о котором мы говорим: «...«Марсельезой» крестьянской войны был гимн: «Eine feste Burg ist unser Gott» [«Господь — наша крепость»]. И хотя текст и мелодия этой песни проникнуты уверенностью в победе, тем не менее в настоящее время ее нельзя и не следует воспринимать в этом смысле... Вообще говоря, поэзия прошлых революций, за исключением «Марсельезы», редко производит революционное впечатление в позднейшие времена, так как, для того чтобы воздействовать на массы, она должна отражать и предрассудки масс того времени. Отсюда — религиозная чепуха даже у чартистов»[1].

Энгельс говорит в этой связи, что довольно часто «эта поэзия не многого стоила», и критически отмечает в том же письме, что имеется «религиозная чепуха даже у чартистов». Само собой разумеется, это нисколько не противоречит высоким отзывам Маркса, Энгельса и Ленина о значении народной поэзии и революционных традиций в литературе и искусстве. Но исторической особенностью эпохи Возрождения было то, что самые радикальные революционные движения того времени больше

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVII, стр. 467, 468.

всего обращались к традициям первых христиан и на практике пытались применить их суровый аскетизм, который, конечно, не мог быть благоприятным для искусства.

Ни в малой мере не сомневаясь в ценности художественного отображения революционных и плебейских движений, мы все же должны сказать, что они — вплоть до ранних революционных выступлений рабочего класса — никогда не представляли *главной линии* в развитии искусства. Классовое положение общественных слоев, выступающих наиболее революционно, всегда было таким, что до завоевания власти, а с нею материальных и культурных предпосылок они не могли внутри своего класса найти условий для полного и свободного развертывания эстетической сущности искусства.

Сектанты любят догматически пользоваться авторитетными текстами. Так и учение В. И. Ленина о двух культурах «в *каждой* национальной культуре» они используют для того, чтобы противопоставлять классическим художественным традициям, «*элементы* демократической и социалистической культуры» [1]. Однако здесь заключается двойное недоразумение.

Во-первых, у В. И. Ленина демократическим и социалистическим элементам культуры противопоставляется господствующая буржуазная «в большинстве еще черносотенная и клерикальная» [2] культура. Марксисты называют господствующей культурой культуру господствующего класса. А классическая культура, сложившаяся в самую раннюю пору истории буржуазии, нигде и никогда не была ни черносотенной, ни клерикальной. Мало того, она лишь в редких случаях возникала как идеологическое выражение интересов господствующего класса: ни в Италии XV—XVI веков, ни в Испании XVI—XVII веков, ни во Франции и Германии XVIII века, ни в России XIX века буржуазии власть не принадлежала. Абсурдно противопоставлять классической, в целом прогрессивной, антифеодальной и тем самым демократической, связанной с народом культуре так называемую «вторую культуру» (большей частью понимая под этим памятники фольклора и радикальнейших революционных устрем-

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 24, стр. 120.

[2] Там же, стр. 121.

лений трудовых слоев), поднимая на щит эту, так называемую «вторую культуру» для принижения классической традиции. (В. И. Ленин никогда не устанавливал таких рангов!) На самом деле такая конструкция — это карикатура на ленинскую мысль и идет в разрез с заветом Владимира Ильича об усвоении классического наследства. Понять объективную эстетическую ценность классического искусства с такой точки зрения нельзя.

Во-вторых, нелепо извлекать ради «концепции» из всей великой и подлинно демократической традиции, правда выступавшей очень часто в сложной и противоречивой форме, лишь некоторую малую дозу элементов, чтобы преувеличить потом найденное, как бы глядя в лупу или микроскоп, и оставлять без внимания — что означает уступать своим врагам! — целые горы сокровищ.

Объективные условия и критерии эстетической сущности искусства всегда обнаруживают стремление к полному развитию человека и его возможностей, к универсальному развитию человека, к возвеличиванию облика человеческого. Но в классическом обществе с исторической необходимостью дело обстояло так, что высшее развитие человеческого в человеке, культивирование всех его свойств, сил, способностей, потребностей и радостей происходило главным образом не в среде эксплуатируемых и угнетенных. Неоспоримо, что рост культуры и всех человеческих возможностей всегда был результатом и продуктом труда угнетенных и эксплуатируемых, но до 7 ноября 1917 года они никогда плодами своего труда не пользовались.

Великолепные портреты, в которых художники Возрождения запечатлели облик человека, поражают необыкновенным богатством и завершенностью характеров, гуманистическим, эстетическим величием и разнообразием художественного выражения. Для всего этого периода характерна оценка Джорджо Вазари одного из шедевров своего времени — плафона Сикстинской капеллы, расписанного Микеланджело: «Оно было и теперь является светочем нашего искусства, столько пользы и света принесло оно живописи, что хватило его, чтобы осветить весь мир, пребывающий во мраке сотни лет. Живописцу ни к чему больше искать новизны или изобретательности новых поз или драпировок новой выразительности или разнообразия, ибо все совершенство ма-

стерства уже явил Микеланджело. Но и для всякого человека есть тут чему изумляться при виде красоты фигур, совершенства ракурсов, изумительнейшей округлости очертаний, исполненных стройности и изящества, чудесной пропорциональности, особенно заметной в прекрасных нагих фигурах; каждой из них он, обнаруживая крайнюю степень мастерства, придал свой возраст, свое выражение, свою форму лица, равно как и различие линий: кому больше стройности, кому более полноты в теле, при великом разнообразии прекраснейших поз»[1].

Однако приобретенное искусством совершенство не сводилось лишь к формальной законченности и вместе с тем к разнообразию и богатству человеческих изображений. В одном месте Гегель говорил, что «характерное» в живописи и скульптуре считают признаком, отличающим новое время от древности, и это правильно, если под характерностью понимать «завершенную целостность особых характеров». «Согласно современному критерию, — пишет Гегель, — Зевс, Аполлон, Диана и т. д. в сущности не представляют характеров, хотя мы им и должны удивляться, как таким вечным, высшим, пластическим, идеальным индивидуальностям». И, говоря об образах, созданных Микеланджело, Рафаэлем и Леонардо да Винчи в его знаменитой «Тайной вечери», Гегель заключает: «Им присуще совершенно особое достоинство, величие и благородство по сравнению с образами других мастеров. Это точка соприкосновения живописи с древними мастерами в той же области, причем здесь живопись не меняет характера своей сферы». Образы, созданные этими художниками, даже когда они изображали святых, «это не божественные идеалы, а совершенно индивидуальные человеческие идеалы, не только люди, какими они должны быть, но человеческие идеалы, каковы они в действительности и в каком виде они налицо, люди, которые не лишены индивидуальности характеров и у которых имеется тесная связь их специфических черт со всеобщим, воплощающимся в индивидах»[2].

---

[1] Джорджо Вазари, Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих, «Academia», 1933, стр. 339.
[2] Гегель, Соч., т. XIV, стр. 72—73.

Маркс и Энгельс подчеркивают в литературном изобразительном искусстве того периода, особенно в драмах Шекспира, «характерное в характерах». Они при этом замечают, что в данном отношении современная художественная характеристика не может просто следовать античным образцам. Энгельс писал Лассалю по поводу его драмы «Франц фон Зикинген»: «Характеристика, как она давалась у *древних,* в наше время уже недостаточна, и тут, по моему мнению, было бы неплохо, если бы Вы несколько больше учли значение Шекспира в истории развития драмы» [1].

Всестороннее развитие, направленное, по выражению Гегеля, к «полной тотальности особенных характеров» в искусстве, является существенным моментом прогресса, ведущего к большему реализму художественного изображения, к полной разработке и консолидации реалистического метода. Этот прогресс зависит не только от прогресса чисто художественных технических средств и возможностей и в не наибольшей мере от них, хотя Маркс и Энгельс уделяли внимание и этой стороне искусства.

В чем заключаются объективные основы того замечательного эстетического прогресса, который наиболее полно и глубоко выразился в обогащении образа человека? Ответ на этот вопрос должен быть связан с характеристикой, данной Энгельсом периоду, который нуждался в титанах и создал титанов, — титанов мысли, страсти и характера, разносторонности и учености.

Производство, основанное на буржуазных принципах, тяготеет, с одной стороны, к созданию «универсальной» индустрии, но, с другой стороны, создает систему всеобщего использования всех свойств природного и человеческого материала, всеобъемлющую систему полезности, превращая в носителей полезности все физические и духовные способности, в том числе науку. Нет ничего, кроме производства и обмена, что было бы «самим по себе высшим», «ради себя самого оправданным» [2]. В противоположность этому в эпоху классической древности человек был главной целью производства, хотя эта цель и окутана была таинственными религиоз-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 29, стр. 493.

[2] K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 313.

ными (главным образом натурально-религиозными), политическими и другими покровами[1]. Однако, для того чтобы иметь возможность эксплуатировать в свою пользу все природные и человеческие свойства, такая система должна быть сначала разработана в человеческой практике объективно и субъективно. Объективно капитал создает вместе с буржуазным обществом также и «универсальное освоение природы и общественной взаимосвязи в целом через посредство членов общества»[2]. Субъективно этот процесс выражается в том, что одновременно с возрастающим подчинением всей природы, с открытием новых полезных свойств вещей, одновременно с образованием широких общественных связей, посредством возрастающего обмена продуктами, производимыми в различных странах и частях света, и одновременно с обусловленным этими факторами развитием естественных наук — в тесной связи со всеми этими процессами происходит открытие, создание и удовлетворение новых потребностей. Потребности же эти в свою очередь стимулируют производство.

«... Культура всех свойств и качеств общественного человека и формирование этого человека, как обладающего возможно разнообразными потребностями в результате богатства его свойств и отношений... (ибо, чтобы разносторонне пользоваться чем-либо, он должен иметь способность пользоваться, то есть получить высокое развитие), — это условие производства на базе капитала»[3]. Образуется непрерывно растущая, все более широкая система различных отраслей производства, которой соответствует все более широкая и разнообразная система потребностей[4].

Это и есть то, что Маркс называл великим цивилизующим влиянием капитализма. В исторический процесс выработки этих объективных условий и субъективных свойств и потребностей включается эпоха Возрождения. Нет сомнения, что эта система благоприятно отражалась отнюдь не на всех членах общества, что плоды великого прогресса зрели лишь для его тонкого верхнего слоя,

---

[1] K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 387.

[2] Там же, стр. 313.

[3] Там же, стр. 312—313.

[4] См. там же.

что удобрением для роста культуры здесь служили кровь и пот крестьянства и плебеев. Однако объективно кристаллизация такого общества лишь при таких *возможностях* могла представить большой культурно-исторический шаг вперед.

Рост производительных сил, мировой торговли, науки, объективное «высвобождение внутреннего человеческого содержания» («Herausarbeitung des menschlichen Inner») основаны были по существу на власти торгового капитала, еще не на мануфактуре и тем более не на крупной промышленности с характерными для них формами капиталистического разделения труда, так или иначе делающего рабочую силу товаром. «Купец мог купить всякие товары, но не труд в качестве товара»[1].

Собственно мануфактурный период начался позднее. Маркс определяет его время приблизительно с половины XVI столетия до последней трети XVIII в.[2]

Таким образом, в эпоху Возрождения сложилась ситуация, когда уже происходил быстрый подъем производительных сил благодаря развитию капиталистических производственных отношений, но их калечащее человека влияние еще не проявилось. В масштабе всемирной истории целые столетия не было объективно настолько благоприятного положения для художественного творчества, как в этот период.

«Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными. Наоборот, они были более или менее овеяны характерным для того времени духом смелых искателей приключений. Тогда не было почти ни одного крупного человека, который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал бы в нескольких областях творчества»[3]. Подтверждая примерами разносторонность людей того периода, Энгельс называет Леонардо да Винчи, который был не только великим живописцем, но также великим механиком, математиком, инженером, сделавшим важные открытия в различных отраслях физики, Альбрехта Дюрера — живописца, гравера, скульптора и архитектора, изобретателя новой системы фортификационных

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 371.
[2] См. там же, стр. 348.
[3] Там же, т. 20, стр. 346.

сооружений, Макиавелли — государственного деятеля, историка, поэта и первого достойного упоминания военного историка нового времени; называет Энгельс и Мартина Лютера. «Герои того времени не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее, создающее однобокость влияние которого мы так часто наблюдаем у их преемников»[1].

«Герои того времени» могли осуществлять общую тенденцию истории человечества, еще не превращенную на целый исторический период в свою противоположность развитым капиталистическим способом производства,— *тенденцию к универсальному, всестороннему развитию человека в процессе завоевания господства над природой и обществом.* В этом отношении подлинное социалистическое искусство, идеалом которого является свободный человек, своеобразно продолжает на новой ступени представление о человеке, запечатленное искусством Ренессанса. В стихотворении Бехера о Леонардо да Винчи перебрасывается мост от человеческого идеала XV—XVI веков к человеку космической, коммунистической эры, причем в этом обращении к великому итальянцу далеких лет нет ни малейшей романтической идеализации.

В искусстве тесно. И в искусствах тоже.
В науке теснота. Как мал шатер,
В котором полководцу стелют ложе.
Как мало света! Как тоскует взор!

Что дружба? Тесный круг. Любовь — стесненье!
Что слава? Зависть и дурная спесь.
Что век? Для вечности одно мгновенье.
А бог? Надежд и суеверий смесь.

И необъятным циркулем, который
Кружит миры, вонзаясь в звездный стан,
Он измеряет вечные просторы
И чертит будущего ясный план:

Над мирозданьем человек царит,
Мир изменяет и его творит[2].

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 347.
[2] И. Р. Бехер, Избранные сочинения, Издательство иностранной литературы, 1961, стр. 244.

Историческая тенденция, осуществлявшаяся в богатстве, цельности, «тотальности» титанических характеров эпохи Возрождения, давала художникам того времени историческое право сообщать всемирно-историческое значение событиям, переживаниям и борьбе, которые они изображали. Это историческое право принадлежало им, если даже явления, непосредственно служившие предметом изображения, в действительности были не столь значительны. Право это высказано в стихах итальянского поэта Боярдо «Влюбленный Роланд», неоднократно цитированных Марксом (в «Господине Фогте» и др.):

Кто даст звучанье скромной лире,
Где вдохновенных слов поток мне взять,
Чтобы борьбу, невиданную в мире,
Я в ярких красках мог бы описать?

Все прежние бои — цветы на пире
В сравненьи с тем, что петь судил мне рок:
Ведь все, в ком жив чудесный дух отваги,
Скрестили в этой славной битве шпаги [1].

Определяя своеобразие характера выдающихся людей Ренессанса, Фридрих Энгельс писал: «Но что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут в самой гуще интересов своего времени, принимают живое участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются, кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим вместе. Отсюда *та полнота и сила* характера, которые делают их цельными людьми. Кабинетные ученые являлись тогда исключениями; это или люди второго и третьего ранга, или благоразумные филистеры, не желающие обжечь себе пальцы» [2].

Эта черта чрезвычайно важна для облика человека эпохи Возрождения, притом не только в его идеальных представлениях, но также в реальном осуществлении. Политическое содержание здесь переходит в гуманистическое и эстетическое, политическая партийность стано-

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 8, стр. 334.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 347 (курсив мой. — *Г. К.*).

вится эстетической и классической завершенностью искусства. И снова мы должны назвать Иоганнеса Р. Бехера — поэта нашей социалистической литературы, который понял и прославил в цикле стихотворений о Данте политическую партийность великого флорентийца, проявившего человеческое величие, отказываясь возвратиться из изгнания на родину, где властвует тирания:

Плясал и пел обманутый народ,
Тиранов охватило ликование!
А тем, кого отбили от ворот,
Пришлось узнать вторичное изгнание.

Мечты сломали многие из них,
Ценою чести получив прощенье.
А он провозглашал в краях чужих
О человеке новое ученье.

«Дабы велики были вы вовек,
Вам, люди, о великом я напомню!
Сильнее, чем вы мните, человек,
И мир всех наших домыслов огромней»[1].

Здесь тоже нетрудно увидеть связь с современной борьбой за социализм. Для Германии обращение к такого рода наследству имеет особое значение, так как вследствие национальных особенностей немецкой истории, отразившихся в мышлении, начиная с XVIII столетия человечность, понимаемая исключительно как «задушевность», а не как проявление и формирование крупного характера в бурях своего времени, часто противопоставлялась политике. «Фу, политическая песня — плохая песня!..» Такова была позиция пивного филистера из «Ауэрбахова погребка». Она была абсолютно чужда искусству Возрождения.

Мы видим в этом одну из глубочайших основ народности данного искусства. Она, с одной стороны, объективно вытекала из того факта, что буржуазные борцы против феодализма выступали как представители интересов всего общества, с другой же стороны, здесь отразилась субъективно высокая степень исторической сознательности. Это доказывается с особенной ясностью

[1] И. Р. Бехер, Избранные сочинения, стр. 242.

отношением некоторых выдающихся немецких художников к крестьянской войне.

Вообще привлечение к участию в искусстве широких народных слоев характерно для его реалистической полноты. Вазари рассказывает о Микеланджело: «Пошел он взглянуть на скульптурное произведение, которое собирались уже выставить, так как было оно готово, и художник всячески старался поставить его так, чтобы оно выигрывало от освещения; тогда Микеланджело сказал: «Не трудись, важно то, как осветят его на площади, имея в виду, что, когда произведения выставляются публично, народ решает, хороши они или дурны» [1].

Полнота, содержательность, «тотальность» крупных характеров в их замечательной характерности находят себе завершение в пестрой дифференциации социальных слоев тогдашнего общества, живой образ которого Энгельс создал в своем труде о крестьянской войне. Это социальный фактор, содействующий многообразию и цельности великого реалистического искусства. «...Найдется ли эпоха с более резко очерченными характерами, чем XVI столетие?» [2] — спрашивал Маркс. О том же писал Энгельс Лассалю: «Какие только поразительно характерные образы не дает эта эпоха распада феодальных связей в лице бродячих королей, нищих, побирающихся ландскнехтов и всякого рода авантюристов — поистине фальстафовский фон, который в исторической драме *такого* типа был бы еще эффектнее, чем у Шекспира!» [3]

Такая универсальность, к которой побуждает неудержимо капитал, встречает непреодолимое препятствие в его собственной природе, которая «на известной ступени своего развития заставляет сама увидеть в ней величайшее ограничение этой тенденции и, таким образом, побуждает к своему преодолению посредством той же тенденции» [4]. Это ограничение предчувствовали уже в ту эпоху; предшественники современного пролетариата восставали «с красным знаменем в руках и с требова-

---

[1] Джорджо Вазари, Жизнеописания..., т. 2, стр. 431.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч. т. 29, стр. 484.
[3] Там же, стр. 494.
[4] K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 314.

нием общности имущества на устах». Уравнительный коммунизм Томаса Мюнцера, великого и отважного немецкого революционера, и «Утопия» Томаса Мора, британского гуманиста, были сформулированы в течение одного и того же десятилетия, и лишь немногим позднее Томмазо Кампанелла написал свой «Город Солнца».

Однако экономические определения возникающего буржуазного строя еще не выявились вполне, напротив, они находились еще в процессе становления и приводили к великим результатам.

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ФОРМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ

Возвратимся еще раз к вопросу об экономических причинах великого культурного подъема в период Возрождения. Мы видели, что характер их определен началом развития капитализма и его войной против власти феодализма. «Исторически капитал везде противостоит земельной собственности сначала в форме денег, как денежное имущество, как купеческий и ростовщический капитал»[1]. Это значит, что капитал еще не овладел непосредственно процессом труда и еще находится на переходной ступени к собственно капиталистическому способу производства[2]. Как ни далеко шагнуло вперед развитие производительных сил, мануфактура и индустрия еще не стали основными формами капиталистического развития. Ужасы первоначального накопления, массовая экспроприация, поставляющая свободную рабочую силу, попадающую в распоряжение капитала, происходили сперва на ограниченном пространстве стран, бывших родиной капитализма. Затем тот же процесс распространился на вновь открытые страны — Америку, Ост-Индию и Африку[3].

Все это значит, что, хотя реализующийся главным образом через купеческий капитал общий прогресс того времени носит уже печать капитализма, *основное противоречие* капиталистического способа производства — противоречие между общественным трудом и частным

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 157.
[2] Там же, стр. 518.
[3] См. там же, стр. 760.

присвоением — еще не могло овладеть действительностью. Это в свою очередь означает, что проистекающий из этого противоречия антагонизм между индивидом и обществом также не мог еще достигнуть полного развития.

Правда, он настолько уже определился, что «извращающая сила денег» выступила значительно сильнее и резче, чем в античном обществе. Изображение денег у Шекспира, рассмотренное нами выше, говорит об этом красноречивей, чем целые тома исследований. Но антагонизм еще не стал господствующей основой всего общественного способа производства и не мог противопоставить обществу, как «отдельности», ни «свободных» наемных рабочих, ни «свободно» конкурирующих капиталистов.

Хотя старая, первобытная община уже разложилась и переживала процесс окончательного распада, но одновременно находилось в процессе образования новое общество на основе современных наций и целой части света, бесконечно более богатое, чем старые общины, узкие границы которых теперь мог перерасти индивид. Древние общины или позднейшие феодальные объединения все больше вытеснялись современными буржуазными нациями, которые становились отныне формой развития культуры человечества.

Конечно, в эту эпоху уже невозможно было изобразить во времени и пространстве жизнь «всего мира» в неразрывном единстве с индивидуальной судьбой человека — объективные условия для создания античного или средневекового эпоса отошли в прошлое. Но еще оставалось возможным воспринять и художественно изобразить в связи с самой эпохой жизнь индивида, как действительно субъективное бытие общественного целого. Вполне созрели условия для *реалистической* типизации характеров и ситуаций. Пожалуй, ни одна художественная эпоха не дала характеров, отличающихся такими, как в искусстве Ренессанса, величием, мощью, дифференцированностью и законченностью, гармоническим сочетанием индивидуального с общественным.

Одно из существеннейших различий между Ренессансом и античностью заключается, по Энгельсу, в том, что на место греков или римлян, противостоящих варварским народам, их окружающим, выступили шесть культурных

народов с шестью культурными языками[1]. Энгельс уделяет роли народившихся языков большое внимание, ибо это образование национальных языков было чрезвычайно важной составной частью прогресса, ведущего к формированию современных наций и национальных государств на большой части европейской территории. Размежевание языковых групп, идущее веками, естественно, стало исторически данной основой для дальнейшего развития национальностей в нации и политического процесса образования на этой базе национальных государств. Так было во всех культурных европейских странах от Иберийского полуострова до России; только Германия и Италия не могли еще участвовать в процессе формирования национальных государств. Консолидирующиеся национальные языки «обеспечили гораздо бóльшую разносторонность образования, чем уже пришедшие в упадок и отмиравшие в конце древности греческий и латинский языки»[2]. Конституирование национальных языков стало могучим рычагом, облегчающим движение литературы. Излишне говорить здесь о литературных достижениях Италии: «Божественная комедия» Данте, по-итальянски написанные стихи Петрарки,«Декамерон» Боккаччо,«Влюбленный Роланд» Боярдо, «Неистовый Роланд» Ариосто и, наконец, стихи Пьетро Аретино свидетельствуют о необыкновенном богатстве итальянской литературы эпохи Ренессанса. Они свидетельствуют также о том, что мощь «собственного», национального языка все более берет верх над устарелой латынью. В Германии решительный шаг к образованию верхненемецкого национального языка сделал Мартин Лютер своим переводом библии: «Лютер вычистил авгиевы конюшни не только церкви, но и немецкого языка, создал современную немецкую прозу...»[3] Революционизирующее значение этого деяния было огромно. Переводом библии Лютер дал «могучее оружие» плебейскому движению. Феодализированному христианству своего времени противопоставлялось скромное христианство первых столетий, перед феодальным развращенным обществом поставлено было зеркало, которое уничтожало до основания многоступенность, искусст-

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 506.
[2] Там же.
[3] Там же, стр. 346.

венность феодальной иерархии. Крестьяне использовали это орудие против князей, дворянства и попов — сам Лютер вскоре обратил его против крестьян и бюргеров. Наряду с произведением Лютера, давшим литературе народный немецкий язык, национальное значение имели, притом в высокой степени, публицистические сочинения Ульриха фон Гуттена и его стихотворения с дерзкими словами: «Я это посмел!», могучая проза проповедей и посланий Томаса Мюнцера.

На Пиренейском полуострове в испанском королевстве объединились две бытовавшие там романские языковые ветви, и говорящий на провансальском языке Арагон подчинился Кастилии с ее литературным языком. В этой объединенной Испании появился в середине XVI века «Ласарильо из Тормеса», первый современный роман, а через полвека — бессмертный «Дон Кихот»; вслед затем, через короткий промежуток времени, расцвела испанская драма — появились Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Кальдерон Педро де ла Барка.

Третья романская ветвь на Пиренейском полуострове почти полностью соединилась в языке королевства Португалии, «Иберийской Голландии»; эта страна отвернулась от родного материка и доказала свое право на особое национальное существование своими достижениями в мореплавании. Во второй трети XVI столетия возник португальский национальный эпос, изображающий путешествие Васко да Гамы и отражающий всю португальскую историю, — «Лузиады» Луиса Камоэнса.

После гибели при Карле Смелом бургундского промежуточного королевства Франции удалось в царствование Людовика XI — хотя и на сильно урезанной территории — достигнуть национального объединения, представителем которого стала французская монархия. После успешных завоевательных войн против провансальской национальности, которая была первой нацией нового времени, выработавшей литературный язык, Северная Франция, ставшая в ходе истории более передовой, все сильнее подавляла провансальскую национальность, культуру и язык. «В течение целых веков французы-южане боролись против своих угнетателей. Но историческое развитие было неумолимо. После трехсотлетней борьбы их прекрасный язык был низведен

на степень местного диалекта, а сами они стали французами»[1]. Франсуа Вийон, Франсуа Рабле («Гаргантюа и Пантагрюэль») и Пьер Ронсар выразили в своем творчестве многообразие литературы французского Возрождения.

В Англии, отказавшейся наконец от донкихотских попыток завоевания Франции, феодальные дворяне взаимно истребляли друг друга во время войны Белой и Алой розы (1455—1485). Тюдоры взошли на трон, и их монархия затмила централизующей силой царствования предшественников и преемников. Английский язык выработался еще ранее — после того как в середине XIV века решилась борьба между англичанами и нормандо-французами. На пороге Ренессанса появились «Кентерберийские рассказы» Джеффри Чосера, написанные еще на среднеанглийском языке. Во второй половине XVI века английская литература достигла своей вершины в творчестве Шекспира.

Шесть культурных народов с современными культурными языками — даже поверхностный обзор дает представление о колоссальности завоеваний мировой литературы вследствие исторического процесса возникновения наций и национальных языков. В лице современных наций художественный прогресс получил историческую форму, которая многие столетия оказывала и доныне оказывает влияние на развитие искусств.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 5, стр. 378.

Глава двенадцатая

К ВОПРОСУ О ВРАЖДЕБНОСТИ КАПИТАЛИЗМА ИСКУССТВУ

В своей работе «Теории прибавочной стоимости» К. Маркс сформулировал известный тезис о том, что *капиталистическое производство враждебно некоторым отраслям духовного производства, например искусству и поэзии*[1].

Основателей научного коммунизма часто интересовало это явление враждебности капитализма искусству. Маркс по самым различным поводам высказывал мысль о противоречивом характере развития искусства в капиталистическом обществе и о диалектически противоречивом отношении его к общественному прогрессу вообще. Каковы главные вопросы, которые необходимо осветить для правильного понимания этого явления?

В «Манифесте Коммунистической партии» говорится:

«Буржуазия сыграла в истории чрезвычайно революционную роль.

Буржуазия, повсюду, где она достигла господства, разрушила все феодальные, патриархальные, идиллические отношения... не оставила между людьми никакой другой связи, кроме голого интереса, бессердечного «чистогана». В ледяной воде эгоистического расчета потопила она священный трепет религиозного экстаза, рыцарского энтузиазма, мещанской сентиментальности. Она превратила личное достоинство человека в меновую стоимость и поставила на место бесчисленных пожалованных и благоприобретенных свобод *одну* бессовестную свободу торговли...

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 26, ч. I, стр. 280.

Буржуазия лишила священного ореола все роды деятельности, которые до тех пор считались почетными и на которые смотрели с благоговейным трепетом. Врача, юриста, священника, поэта, человека науки она превратила в своих платных наемных работников»[1].

ПРОТИВОРЕЧИЯ ПРОГРЕССА В УСЛОВИЯХ КАПИТАЛИЗМА

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что основоположники марксизма-ленинизма квалифицировали это превращение художника в «наемного работника» буржуазии, это превращение искусства и литературы в товар как значительный *прогресс* в общественном развитии.

В рукописи доклада, прочитанного Марксом перед членами немецкого рабочего союза в Брюсселе (1847), содержится указание на положительную сторону категории заработной платы и наемного труда. Он считает наемный труд положительной стороной капитала, крупной индустрии, свободной конкуренции и мирового рынка. Без наемного труда не были бы созданы средства производства — материальные средства для освобождения пролетариата и создания социалистического общества. Без этого пролетариат сам никогда не объединился и не развился бы в такой степени, чтобы действительно обрести способность революционизировать старое общество. Таким образом, Маркс установил важный критерий, определяющий основные предпосылки и условия для социального прогресса в буржуазном обществе. Маркс берет заработную плату «в самом предосудительном, что в ней есть, — в том, что моя деятельность становится товаром, в том, что я целиком и полностью становлюсь объектом продажи»[2].

По мере того как единственной формой отношений между работодателями и рабочим становятся денежные отношения, из них исчезает все патриархальное, и, таким образом, со всех отношений старого, отжившего общества спадает священный покров. «Точно так же все так называемые высшие виды труда — умственный,

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 426, 427.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 6, стр. 601.

художественный и т. д. — превратились в предметы торговли и лишились, таким образом, своего прежнего ореола. *Каким огромным прогрессом* явилось то, что все полчище священников, врачей, юристов и т. д., следовательно, религия, юриспруденция и т. д., стали оцениваться только лишь по их коммерческой стоимости!»[1]

Маркс усматривает *революционный* характер этой стороны капиталистического развития не только в самой буржуазной действительности. Он обнаруживает его и в «откровенно циничных» высказываниях буржуазных экономистов. Так, Адам Смит ставит презираемого и презирающего феодального суверена со всеми его судейскими чиновниками и офицерами с экономической точки зрения на одну доску со священниками, учеными, юристами, врачами, литераторами, актерами, шутами, музыкантами, оперными певцами и балетными танцовщиками. Он приравнивает их в экономическом отношении к лакеям, к увеселителям богатых дворян-тунеядцев, ибо эти люди существуют за счет чужого труда и, следовательно, их количество должно быть сокращено до минимума. Маркс узнает в этом ограниченном понимании искусства язык революционного буржуа, интересующегося прежде всего тем, в какой мере все эти почтенные «трансцендентные занятия» непосредственно служат прогрессу капиталистического производства.

В работе «Теории прибавочной стоимости» Маркс тщательно исследует вопрос о месте умственного и художественного труда — с экономической точки зрения — по отношению к капиталистическому способу производства. Когда он может быть признан капиталистом как производительный труд? Характеристика художественного труда определяется не природой продукта труда и не особенностями конкретного художественного труда; она является лишь результатом общественных производственных отношений, в рамках которых совершается труд. «Актер, например, и даже клоун, является, в соответствии с этим, производительным работником, если он работает по найму у капиталиста (антрепренера),

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 6, стр. 601 (курсив мой. — *Г. К.*).

которому он возвращает больше труда, чем получает от него в форме заработной платы; между тем мелкий портной, который приходит к капиталисту на дом и чинит ему брюки, создавая для него только потребительную стоимость, является непроизводительным работником. Труд первого обменивается на капитал, труд второго — на доход. Первый род труда создает прибавочную стоимость; при втором потребляется доход»[1].

Общественно-экономическая оценка художественного труда (производительный или непроизводительный труд) не имеет при капитализме ничего общего с его эстетической ценностью. Критерий эстетической ценности берется не из сферы искусства, а из сферы создания капитала. Поэтому один и тот же вид труда может быть как производительным, так и непроизводительным. Так, например, если Мильтон, написавший «Потерянный рай» за пять фунтов стерлингов, был, с точки зрения капиталиста, непроизводительным работником, то писатель, работающий для книгоиздателя на фабричный манер, рассматривается как производительный работник. Если певица, продающая свое пение на свой страх и риск, — непроизводительный работник, то та же певица, приглашенная антрепренером, который заставляет ее петь, чтобы загребать деньги, — производительный работник[2].

Развитие капитализма таким противоречивым способом освобождало писателя и художника от гнусной феодальной зависимости, от необходимости прислужничать и быть на содержании у меценатствующих аристократов. Это было не только экономическое, но и духовное освобождение, к которому стремились такие деятели, как, например, Г. Э. Лессинг. «Регент, — писал он, прозрачно намекая на Фридриха II, — содержит уйму служителей изящных искусств и по вечерам, желая отдохнуть от государственных дел и развлечься шванками, он призывает их к себе для увеселения и забавы... Я никогда не смогу играть такую низкую роль, даже если бы я получил за это орденские ленточки. Король может распоряжаться мною, на его стороне сила, но на большее он не может рассчитывать. Какие бы деньги он ни

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 26, ч. I, стр. 139.
[2] См. там же, стр. 410.

давал мне, я никогда не совершу ради них подлость»[1]. Лессинг составил проект, определяющий экономическое положение писателя в обществе. Пусть не обвиняют писателя в том, говорил Лессинг, что он по мере возможности стремится сделать создания ума своего более доходными. «Отдавая труду все силы своей души, разве не должен он испытывать удовлетворения, которое умеет чувствовать даже самый грубый подручный от того, что он содержит себя своим трудом?»[2]

Возникновение в литературе буржуазных отношений было шагом вперед и отвечало подлинным интересам искусства. Появился тип «свободного» писателя и художника — прежде всего свободного в материальном смысле. Именно в этом заключается прогрессивная сторона данного явления. Развитие капитализма подчиняет художественное творчество жизненным законам общества — обезличенности капиталистических отношений, законом свободной конкуренции, соревнования. Эта «завуалированная», на голове стоящая форма подчинения искусства законам капитала подготовила исторические условия его подлинного освобождения.

Несмотря на реальное освобождение от старого, зависимого положения, существует лишь видимость свободы в рамках капиталистической конкуренции. Видимость полной индивидуальной свободы художника возникает из-за того, что его деятельность внешне ограждена от *непосредственного*, прямого вмешательства общества, *независимость* художника кажется полной, да и самому художнику *кажется*, что он свободен от общества, в котором живет. Основоположники марксизма-ленинизма глубоко осветили сущность этой, так сказать, «классической» капиталистической свободы.

«Этот вид индивидуальной свободы является вместе с тем полной ликвидацией любой индивидуальной свободы, полным подчинением всякой индивидуальной свободы общественным условиям, принимающим форму материальных сил и даже сверхсильных материальных вещей — вещей, независимых от самих индивидов»[3].

---

[1] G. E. Lessing, Gesammelte Werke, Berlin, 1954, Bd. 1, S. 130.
[2] Там же, Bd. 6, S. 537.
[3] K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 545.

Теперь художественное творчество получило свою реальную, то есть материально выраженную оценку, которая определяется не эстетической ценностью произведения искусства и не его содержанием, а доходом, которое оно приносит издательству или книготорговцу. «Потребительная стоимость товара, в котором воплощается труд производительного рабочего, может быть совершенно ничтожной. Эта характеристика труда с его вещественной стороны нисколько не связана с его свойством быть производительным трудом, которое, напротив, выражает только определенное общественное производственное отношение. Здесь мы имеем такую характеристику труда, которая проистекает не из его содержания или его результата, а из его определенной общественной формы» [1].

Поэтому буржуазный прогресс содержит в себе общественные условия, которые превращают его в оковы для искусства и его действительно свободного развития.

Искусство становится товаром, всего лишь частью «чудовищного накопления товаров» в капиталистическом обществе. Критерием «ценности» искусства все больше и больше становится не его эстетическая сторона, не его значительность, а его способность создавать стоимость в материальном смысле. Самые удивительные примеры этого явления дает торговля произведениями искусства в буржуазном обществе. Таким образом, развитие искусства все в большей и большей мере подчиняется законам, существующим вне и независимо от его «собственной сферы», сферы его эстетических отношений к общественной действительности; больше того, эти законы во все возрастающей степени направляются против искусства.

Уже в юношеские годы, когда в его взглядах преобладали революционно-демократические настроения, Маркс указывал на это обстоятельство в своей работе «Дебаты о свободе печати». Подлинная свобода печати и литературы, говорил он, состоит лишь в том, чтобы она не опускалась до уровня промысла. «Писатель, — замечает Маркс, — конечно, должен зарабатывать, чтобы иметь возможность существовать и писать, но он ни в коем случае не должен существовать и писать для

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 26, ч. I, стр. 139.

того, чтобы зарабатывать». Здесь Маркс цитирует строки из стихотворения Беранже:

Живу для того лишь, чтоб песни слагать,
Но если, о сударь, лишен буду места,
То песни я буду слагать, чтобы жить.

По словам К. Маркса, в выраженной в стихотворении «угрозе кроется ироническое признание, что поэт перестает быть поэтом, когда поэзия становится для него средством»[1].

Провозглашение свободы литературы и искусства одним из видов «промысловой свободы» — это такая защита свободы, при которой она умерщвляется еще до защиты, ибо «разве я не уничтожаю свободу характера, когда я требую, чтобы он был свободен на чужой лад?»[2] Писатель, говорил Маркс, низводящий литературу до материального промысла, достоин наказания за внутреннюю несвободу внешней несвободой, цензурой; впрочем, его существование уже есть наказание.

В. И. Ленин указывал, что во имя свободы литературы «литературное дело не может быть орудием наживы лиц или групп». Он разоблачил вымыслы о буржуазной «абсолютной свободе» литературы и искусства. «В обществе, основанном на власти денег, в обществе, где нищенствуют массы трудящихся и тунеядствуют горстки богачей, не может быть «свободы» реальной и действительной. Свободны ли вы от вашего буржуазного издателя, господин писатель? от вашей буржуазной публики, которая требует от вас порнографии в рамках[3] и картинах, проституции в виде «дополнения» к «святому» сценическому искусству? Ведь эта абсолютная свобода есть буржуазная или анархистская фраза (ибо, как миросозерцание, анархизм есть вывернутая наизнанку буржуазность). Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания»[4].

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. I, стр. 76.
[2] Там же, стр. 75.
[3] В источнике, по-видимому, опечатка; по смыслу следовало бы «в романах». *Ред.*
[4] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 103—104.

Один из художественных приемов, на первый взгляд освобождающий художника из железных тисков буржуазной действительности, в которой развиваются литература и искусство, — бегство в таинственный, мистический мир грез внекапиталистической действительности, мир, дающий художнику обманчивую иллюзию свободы и в то же время позволяющий ему потакать извращенным вкусам пресыщенной буржуазной публики. Ф. Меринг убедительно показал это на примере смены натурализма различными другими «измами» позднего буржуазного декадентства [1].

Маркс часто полемизировал с теми экономистами, апологетами буржуазии, которые, желая содействовать «признанию» художественного труда в условиях капитализма, называли его «производительным», то есть «полезным», в капиталистическом понимании этого слова. В безудержных славословиях прислужников и лакеев, вымогателей налогов и паразитов, как презрительно называл эту часть буржуазных экономистов Маркс, *внеэстетический критерий* в общественной оценке искусства при капитализме выступает еще более отчетливо, чем в «откровенно циничных» положениях буржуазной классической политэкономии. Маркс высмеял «бессмысленность» механического проведения аналогии между духовным и материальным трудом. Величайшая бессмысленность, говорил Маркс, пытаться доказать, что любой вид деятельности будто бы что-то производит: куртизанка — сладострастие, убийца — преступление; врач производит здоровье (но он производит также болезнь), профессора и писатели — просвещение (но они производят также обскурантизм), поэты, художники и т. д. — вкус (но они производят также и безвкусие), моралисты и т. д. — нравы, проповедники — религию и т. д. Маркс называет четыре причины, объясняющие возникновение такого явления:

«1) в буржуазном обществе различные функции взаимно предполагают друг друга;

2) антагонизмы в области материального производства делают необходимой надстройку из идеологических

---

[1] См. Ф. Меринг, Литературно-критические статьи, т. 2, 1934, стр. 312.

сословий, деятельность которых, — хороша ли она или дурна, — хороша потому, что необходима;

3) все функции состоят на службе у капиталиста, идут ему на «благо»;

4) даже высшие виды духовного производства получают признание и становятся *извинительными* в глазах буржуа только благодаря тому, что их изображают и ложно истолковывают как прямых производителей материального богатства»[1].

Такой общественной оценке всех возможных идеологических и других функций буржуазного общества, в том числе и искусства, Маркс выносит следующий приговор:

«Образованный буржуа и его рупор, оба до такой степени тупоумны, что они значение всякой деятельности измеряют ее воздействием на кошелек. С другой стороны, они являются настолько образованными, что *признают* также и такие функции и виды деятельности, которые не имеют ничего общего с производством богатства, и притом признают их потому, что и эти виды деятельности «косвенно» увеличивают и т. д. их богатство, словом, выполняют «полезную» для богатства функцию»[2].

На определенной ступени буржуазного развития капиталистический прогресс, превращающий искусство в товар, а, следовательно, художника в «платного наемного работника», неизбежно становится реакционным явлением. «... С тех пор как буржуазия овладела положением и отчасти сама захватила в свои руки государство, отчасти пошла на компромисс с его прежними хозяевами; с тех пор как она признала идеологические сословия плотью от своей плоти и повсюду превратила их в своих приказчиков, преобразовав их сообразно своей собственной природе; с тех пор как сама она уже не противостоит им в качестве представителя производительного труда, а против нее поднимаются настоящие производительные рабочие...; с тех пор как даже духовный труд все в большей и большей степени выполняется для ее *обслуживания*, поступает на службу к капиталистическому производству, — с тех пор дело принимает иной оборот...»[3]

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 26, ч. I, стр. 281—282.
[2] Там же, стр. 283.
[3] Там же, стр. 297.

Дело принимает иной оборот не только в том конкретном смысле, какой вкладывал в эти слова Маркс, но и в том, что апологеты буржуазии пытаются ныне представить духовный и художественный труд *при всех условиях* как производительный в капиталистическом понимании. К этому следует добавить еще два момента.

1. Экономическое положение «свободного» — в буржуазно-экономическом смысле — художника буржуазия использует для его превращения в своего прислужника, идеологическая задача которого состоит не только в том, чтобы в той или иной форме удовлетворять духовные запросы буржуазии, но и содействовать сохранению ее классового господства перед лицом бурного натиска революционных сил пролетариата. Придя к власти, буржуазия не только освободила художника от всех прежних феодальных пут, прямой зависимости и унизительного меценатства, но и создала для литературы и искусства целую систему отношений, основанных на буржуазно-меркантильных «деловых принципах». Часто экономическая нужда заставляет художника в большинстве случаев подчиняться этой системе.

В. И. Ленин нарисовал картину, характеризующую положение литературы в капиталистическом обществе: «Пляска миллионов... Всеобщая продажность. Проституция всех сортов... Шантаж разных видов... зависть и подножки... Воры, публичные мужчины, продажные писатели, продажные газеты. Это — наша «большая пресса». Это — цвет «высшего» общества. Этих людей «все» знают, у них «везде» связи...»[1]

Утрачены мечты о великой свободе художника, свободе, которую буржуазная революция провозгласила вначале, правда лишь в экономической области. На стадии империализма литература и искусство были вовлечены в чудовищный процесс концентрации, в систему огромных газетно-издательских концернов, мощных монополистических объединений кинематографии, радиовещания и телевидения (а иногда и государственных монополий на радиовещание, телевидение и частично кино) и были непосредственно подчинены наиболее мощным монополистическим группам. Литература и искусство все

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 25, стр. 7, 8.

больше и больше обнаруживают признаки паразитизма и загнивания.

2. «Художественное производство», каким бы оно ни было, все в большей и большей степени становится специальной отраслью производства капиталистической прибыли. Уже в «Теориях прибавочной стоимости» Маркс писал, что все художественное производство по сравнению с объемом производства в целом настолько незначительно, что его можно даже не учитывать. В условиях империализма производство художественных «товаров» на рынок возросло настолько, что оно стало важным в экономическом отношении фактором. Газетно-издательское дело, а также такое «художественное» производство, основанное на высокой научной и технической базе, как кинематография, телевидение, радиовещание и производство граммофонных пластинок, уже стали особыми отраслями промышленности, обладающими всеми признаками развитого капиталистического производства. «Художественный товар», поставляемый ими на рынок, играет не только первостепенную идеологическую роль, но и выполняет очень важную экономическую задачу в интересах монополистического капитала.

Излишне объяснять, что в условиях буржуазно-торгашеских отношений, в которых развиваются литература и искусство, превращение их в монополистические и государственно-монополистические отношения безусловно враждебно искусству. Это вновь и вновь подтверждает повседневная деятельность в западной части Германии и в капиталистическом мире в целом.

БУРЖУАЗНЫЙ ПРОГРЕСС И РОМАНТИЧЕСКАЯ РЕАКЦИЯ

Один из характерных признаков буржуазного прогресса состоит в том, что он безжалостно разрушает не только прежние, отжившие, патриархальные отношения, но и те отношения между людьми, которые, как мы видели, по существу своему относительно «благоприятны» для развития искусства. Во всяком случае, «благоприятнее», чем те общественные и человеческие отношения, которые складываются в условиях капитализма. Есть ли в развитии капитализма элемент «враждебности искусству»? Правы ли представители тех течений в литературе

и искусстве, которые критиковали капиталистическую действительность за разрушение старого мира? Что касается именно этих вопросов, то при капитализме в рамках общего и специфически художественного прогресса складываются довольно сложные отношения.

В одном из писем к Лассалю Маркс указывал, что буржуазное общество является настолько односторонним, что по сравнению с ним некоторые черты феодальной индивидуальности сохраняют для искусства свое значение. Совершенно очевидно, что эти феодальные «черты индивидуальности» в значительно большей степени благоприятствуют *художественному* творчеству, чем буржуазная «односторонность», о которой подробнее речь еще будет идти ниже. Но правомерна ли *критика* капитализма с позиции тех, кто учитывает «лучшие» черты феодализма или какой-либо другой предшествующей исторической формации?

К. Маркс, Ф. Энгельс и В. И. Ленин беспощадно высмеивали «романтические» воспоминания о прошлом, «сентиментальные слезы романтиков», которые проливались по поводу революционизирующего воздействия капиталистического способа производства и его «дурных сторон» на общество. Их не трогали жалобные причитания об «отрицательных сторонах» капитализма по сравнению с «положительными» и «приятными» сторонами феодального или патриархального строя. «Если бы, — писал Маркс, выступая против Прудона, — в эпоху господства феодализма экономисты, вдохновленные рыцарскими добродетелями, прекрасной гармонией между правами и обязанностями, патриархальной жизнью городов, процветанием домашней промышленности в деревнях, развитием промышленности, организованной в корпорации, гильдии и цехи, словом, если бы они, вдохновленные всем тем, что составляет хорошую сторону феодализма, поставили себе задачей устранить все то, что является теневой стороной этой картины, — крепостное состояние, привилегии, анархию, — то что бы из этого получилось? Все элементы, порождающие борьбу, были бы уничтожены, развитие буржуазии было бы пресечено в самом зародыше. Экономисты поставили бы себе нелепую задачу устранить историю»[1]. В этой связи

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 143.

Маркс писал, что именно «дурная сторона», порождая борьбу, создает движение, которое образует историю. То же самое и в еще большей степени имеет место в условиях капитализма. Поэтому основоположники марксизма-ленинизма выступали против абсолютизации дурных сторон капитализма социалистами-утопистами, которые видели в «нищете только нищету».

Исторически правильная точка зрения, которая соответствует действительному ходу истории и потому является революционной, — не возвращаться от нового, буржуазного строя к старому, отжившему строю, не стремиться улучшить «дурные стороны» капитализма и не усматривать в «нищете только нищету», *не замечая при этом того радикального революционного элемента, который ниспровергает старое общество.* Лишь с этих позиций духовное освоение новой, буржуазной действительности становится сознательным продуктом исторического движения, перестает быть доктринерским, становится революционным в своей критике капиталистического общества.

Борьба основоположников марксизма с романтической реакцией на буржуазный прогресс принимала особенно острый характер при анализе ими процесса проникновения капитализма в сельское хозяйство.

Уже в своих ранних работах по вопросам земельной ренты Маркс говорил о полном исчезновении различия между капиталистом и феодальным собственником на землю, о полном превращении земельной собственности в товар. Отсюда он делал вывод: «Нам чужды слезы, проливаемые по этому поводу романтиками». Четко противопоставляя истинное положение вещей при феодальном землевладении его внешней, показной видимости, Маркс раскрыл действительную причину «поэтического» ореола феодального землевладения. В действительности феодально-юнкерское землевладение представляет собой в сущности *отчужденную у человека* землю, которая противостоит ему в образе крупных землевладельцев. Феодальное землевладение выражает *господство* над человеком *земли как некой чуждой ему силы.* Крепостной — не господин, а скорее придаток земли. В то же время земля не принадлежит и владельцу майората, напротив, владелец майората, первородный сын, принадлежит земле, она наследует его.

Но *внешне* при феодальном землепользовании владелец выступает на своей земле как неограниченный в правах господин; внешне земля представляется «неорганическим телом своего господина», реализацией его существа, так как узы, связывающие владельца с землей, сводятся не только к узам *вещественного* богатства. Земельный участок индивидуализируется со своим владельцем, у которого есть титул, графский или баронский, у него свои привилегии, своя юрисдикция, семейная история, история его дома. Все это индивидуализирует для владельца его землепользование и «делает его буквально личностью», «форменным образом персонифицирует его». Этим объясняется то «поэтическое» сияние, которым окружено феодальное землевладение, сияние, романтически прикрывающее праздное наслаждение плодами чужого пота и крови. «Таково отношение *дворянства* к земельному владению, окружающее хозяина земли некоторым романтическим ореолом»[1].

Развитие капитализма в сельском хозяйстве до основания разрушает «поэтическое» сияние этого романтического ореола. Обрываются все личные отношения, тысячами индивидуальных нитей связывающие собственника с его собственностью, которая становится чуждым, лишь *вещественным* материальным богатством. Земля превращается в предмет купли-продажи. Господство капитала подчиняет себе как тех, кто обрабатывает землю, так и тех, кто владеет ею, причем вещественные законы движения капитала способствуют процветанию или приводят к упадку. Не остается даже отблеска старого «поэтического» ореола — враждебность капитализма искусству стала преобладать во взглядах на землю, ибо очевидным становится «господство мертвой материи над людьми»[2]. При поверхностном взгляде на вещи можно было бы на основании этого сделать вывод, что по меньшей мере в отношении искусства общественный процесс, подчиняющий сельское хозяйство и землю законам капитала, является регрессом, но этот регресс — в интересах искусства. Эта точка зрения ошибочна по двум причинам.

Во-первых, рента настолько отрывает землевладельца от земли, от природы, что он может даже вовсе и не

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв., стр. 555.
[2] Там же.

знать своих земельных владений; никаких личных связей с землей уже не существует. Во-вторых, рента, подчиняющая земледелие тем же законам, которые управляют и всякой другой промышленностью, становится той движущей силой, которая втянула идиллию в историческое движение и объективно ведет — и деревню также — к мощному усилению господства человека над силами природы[1]. Тем самым капитализм и в деревне показывает, «чего может достигнуть человеческая деятельность». Здесь мы также видим подтверждение мысли Маркса и Энгельса о революционной роли буржуазии: «Она создала чудеса искусства, но совсем иного рода, чем египетские пирамиды, римские водопроводы и готические соборы; она совершила совсем иные походы, чем переселение народов и крестовые походы»[2].

Но этот прогресс — *в интересах искусства,* несмотря на враждебную искусству форму, в которой он неизбежно совершается. Однако прогресс состоит не только в том, что новые отношения становятся одной из форм развития производительных сил общества, но и в том, что с возникновением буржуазных отношений создаются условия их ликвидации как благодаря существованию крупного землевладения, так и благодаря разделению земли на мелкие участки частных собственников. В условиях *социализма* обе формы ликвидируются в результате кооперативного объединения производителей.

Уже в 1844 году Маркс указывал на эту перспективу и ее диалектическую связь с формами землевладения при капитализме: «Ассоциация, в применении к земле, использует выгоды крупного землевладения в политико-экономическом отношении и впервые реализует первоначальную тенденцию раздела — равенство. Точно так же ассоциация восстанавливает разумным путем, а не посредством крепостничества, барства и нелепой собственнической мистики эмоциональное отношение человека к земле: земля перестает быть объектом торгашества и благодаря свободному труду и свободному наслаждению опять становится подлинным, личным достоянием человека»[3].

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 173.
[2] Там же, стр. 427.
[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 556.

Таким образом, прогресс в интересах искусства заключается также в том, что капитализм создает общественные предпосылки того, что лишь в условиях социализма окончательно устанавливаются человеческие отношения — в индивидуальном и общественном смысле слова — человека к земле. Это отношения, которые необычайно «благоприятны» для искусства и художественного изображения этой сферы, всего богатства человеческих связей.

В своем выдающемся произведении «Развитие капитализма в России» В. И. Ленин, ведя острую полемику с народниками, рисует широкую картину проникновения капитализма в сельское хозяйство и подчеркивает прогрессивную роль этого процесса. Опираясь на обширный фактический материал, он показал, что признание прогрессивности этой роли в полной мере согласуется с признанием отрицательных, темных сторон капитализма, признанием неизбежных глубоких противоречий, которые свойственны капитализму и свидетельствуют об исторически преходящем характере этого экономического строя.

В. И. Ленин в двух кратких положениях резюмировал историческую роль капитализма в области экономики: подъем производительных сил общественного труда и обобществление этого труда, но вместе с тем он показал, что оба эти факта проявляются в различных областях и в различных процессах и оставляют глубокий след в духовной жизни общества[1].

Капитализм вытесняет все формы личной зависимости, являвшиеся безусловным атрибутом всех предшествующих экономических систем. В этом отношении прогрессивный характер капитализма выступает в России особенно отчетливо, так как личная зависимость товаропроизводителя сохранялась до конца XIX века и не только в сельском хозяйстве, но и на «фабриках», где использовался труд крепостных, в горнодобывающей, металлургической промышленности, на рыбных промыслах и в других отраслях[2]. Тем самым был в самой своей основе уничтожен духовный спутник этой системы — забитость и темнота крестьянина, униженного если не

---

[1] См. В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 3, стр. 597.
[2] См. там же, стр. 600.

крепостным, то лишь «полусвободным» характером своего труда. Развитие капитализма является историческим прогрессом не только потому, что он резко изменяет патриархальное положение отдельного товаропроизводителя, но и потому, что он изменяет отношение трудящихся друг к другу в национальном и международном масштабе. Капиталистическое общество усиливает стремление народа к объединению, выходящему далеко за тесные рамки разрушенных им местных сословных союзов средневекового общества [1]. Капиталистическое предприятие выходит за пределы сельской общины, местного рынка, области и, наконец, государства [2]. Вследствие возникновения ожесточенной конкурентной борьбы капитализм раскалывает общество на большие группы людей — классы, занимающие различное место в производстве, — и в то же время дает мощный толчок к объединению внутри каждой из этих групп [3].

Изменение экономического строя под влиянием капиталистических отношений неизбежно приводит к изменению духовного облика трудящихся [4]. В свое время В. И. Ленин высмеял и подверг уничтожающей критике реакционные черты народнической и толстовской критики капитализма. Народники ополчились против «умаления» капитализмом собственного исторического прошлого. Они вздыхали о старинном «мужике-хлебопашце», об освященном веками» застое в сельском хозяйстве; их возмущало уничтожение всех форм аграрного угнетения, которые не могли поколебать «ни удельные безурядицы, ни татарщина» и которые начали теперь — о ужас! — самым решительным образом колебать этот чудовищный капитализм! О, sancta simplicitas!» * — восклицал В. И. Ленин [5].

Проникновение капитализма в сельское хозяйство — это великое, исторически прогрессивное движение, вовлекшее, по выражению Маркса, сельскую идиллию в водоворот истории, — в корне подорвало основы старой прекрасной поэзии, особенно крестьянского фольклора.

---

[1] См. В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 3, стр. 600.
[2] См. там же, стр. 57.
[3] См. там же, стр. 600.
[4] См. там же.
* О, святая простота! — *Ред.*
[5] Там же, стр. 327.

В письме к Бернштейну Энгельс говорил о том, что отношение к старому, патриархальному строю, а также к «примитивным народцам», сербам, хорватам и горцам, существующим в условиях этого строя, не может определяться поэтическими симпатиями, которым не может быть места в политике.

Первобытные жизненные условия, овеянные поэтической дымкой, уже принадлежат истории — и здесь не помогут никакие сожаления и никакое морализирование. «Я достаточно авторитарен, чтобы считать существование таких примитивных народцев в центре Европы анахронизмом. Если бы даже этот народец обладал такими же достоинствами, как воспетые Вальтером Скоттом шотландские горцы, тоже, впрочем, злейшие грабители скота, мы все-таки могли бы осудить только лишь те *методы,* которые применяет для расправы с ними современное общество. Если бы власть была в наших руках, *мы тоже* должны были бы положить конец этим стародавним традициям разбоя в духе Ренальдо-Ренальдини и Шиндерганнеса» [1].

Разрушение старых, патриархальных отношений является необходимым условием развития современной буржуазной демократии. На это указывал Ф. Энгельс уже в 1847 году в своем анализе гражданской войны в Швейцарии, во время которой вооруженные силы кантонов, наиболее развитых в экономическом и политическом отношении, нанесли поражение войскам реакционного «Зондербунда», союза наиболее отсталых кантонов. Истинное счастье, писал Ф. Энгельс, что европейская демократия освободится наконец от старошвейцарского, благонравного, реакционного баласта. Борьба древних швейцарцев против Австрии, клятва на Грютли, выстрел Телля, победа при Моргартене, так же как и величие старошвейцарской храбрости, свободолюбие, деловитость и сила древних швейцарцев, на все лады воспевались в стихах и прозе. Однако война древних швейцарцев против австрийской династии была меньше всего освободительным или национальным подвигом. То, что происходило в XIII и XIV веках, было борьбой «упрямых пастухов против напора исторического развития, борьбой косных, застывших местных интере-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVII, стр. 195—196.

сов против интересов всей нации, борьбой невежества против образованности, варварства против цивилизации»[1].

Жители древней Швейцарии одержали победу над тогдашней цивилизацией, и в наказание за это они были отрезаны от всей последующей цивилизации. С этого времени в историческом развитии древних кантонов начался период глубокого упадка. С едкой иронией рисует Энгельс картину отражения этого упадка в сознании восторженных филистеров. Жители древней Швейцарии «в страхе божием и с полной благопристойностью предавались... доению коров, приготовлению сыра, целомудрию и пению на альпийский манер. Время от времени они сходились на народные собрания, делились на партии рогатых, копытных и другие группы по звериным признакам, и дело никогда не обходилось без сердечной христианско-германской драки. Они были бедны, но отличались чистотою нравов, глупы, но набожны и богоугодны, грубы, но широкоплечи, имели мало мозга, но зато плотные икры... Всякая попытка их цивилизовать оказывалась бессильной, натыкаясь на гранитные твердыни их утесов и их черепов. С того дня, когда первый предок Винкельрида гнал на девственные пастбища Фирвальдштетского озера свою корову с неизменным идиллическим колокольчиком на шее, вплоть до настоящего момента, когда попы благословляют ружье последнего потомка Винкельрида, — все дома строятся у них тем же самым способом, тем же самым способом доятся все коровы, тем же самым способом заплетаются все косы, приготовляются все сыры, производятся на свет все дети. Здесь, в горах, еще существует рай, здесь еще не было грехопадения»[2]. Пока европейские, и особенно швейцарские, демократы продолжали ссылаться на добродетель, счастье и патриархальную простоту этих альпийских пастухов, до тех пор на них самих падала тень реакции. Теперь, когда они поддерживают борьбу цивилизованной, промышленной, современной демократической Швейцарии против грубой христианско-германской демократии старых скотоводческих кантонов, — теперь они повсюду являются пред-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 351.
[2] Там же, стр. 351, 352.

ставителями прогресса, теперь исчезает даже последняя видимость реакции [1].

Идейная борьба вокруг этого прогрессивного движения породила в Швейцарии в середине прошлого века значительное литературное направление. Непреходящее значение творчества Г. Келлера и И. Готгельфа состоит в том, что оно отражает сложную по своему содержанию борьбу с противоречиями нового мира.

Буржуазный прогресс неизменно сопровождается глубокими противоречиями. Их возникновение и созревание — одно из проявлений этого прогресса.

Что касается искусства, то степень буржуазного прогресса также не может определяться тем, насколько «хорошим» выступает он в абстрактно-моральном смысле или «прекрасным» в эстетическом отношении. Историческое развитие происходит гораздо сложнее. «Дурные стороны» капитализма, в частности его враждебность искусству, в течение целой исторической эпохи объективно способствовали наступлению нового периода расцвета искусства и, следовательно, сыграли положительную роль в искусстве.

Мы еще увидим, что смысл враждебности капитализма искусству состоит прежде всего во временнóм — в общеисторическом плане — разрушении существенных, предметных основ эстетической сущности искусства. И в этом отношении все «дурные стороны» как в фокусе концентрируются в положении пролетариата. Мы еще покажем, как именно здесь, уже в недрах буржуазного общества, созревают условия для диалектического скачка, как благодаря такому положению, являющемуся естественным следствием развития современного капитализма, начинается, говоря словами Гегеля, и процесс «исчезновения исчезновения».

Маркс и Энгельс с величайшим презрением говорили о тех течениях романтизма, представители которых выступали против капитализма с реакционных, враждебных прогрессу позиций.

Это уже относится к периоду кануна буржуазной революции, когда в бурные революционные эпохи, во времена страстного отрицания существующих порядков, как, например, в XVIII веке, «появляются честные и

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч. т. 4, стр. 349.

благомыслящие мужи, хорошо воспитанные и добропорядочные сатиры.., которые исторической испорченности противопоставляют *идиллию* неподвижного состояния. В похвалу этим идиллическим поэтам... — саркастически продолжает Маркс, — следует, однако, сказать, что они добросовестно колеблются, кому отдать пальму первенства в отношении морали: пастырям или овцам»[1]. В этом смысле основоположники марксизма положительно относились к развитию капитализма в сельском хозяйстве, развитию, которое «втянуло идиллию в историческое движение»[2].

Они высмеивали иеремиады представителей реакционных партий, которые жаждут возвращения милых их сердцу времен феодализма, доброй патриархальной жизни, простых нравов и великих добродетелей своих предков. В лице Густава Гуго Маркс подверг резкой критике романтическую теорию естественного права, назвав ее «*немецкой теорией* французского ancien régime»[3].

Все видеть в средневековом романтическом свете — это была первая реакция против французской революции и связанного с ней просветительства, и даже такие люди, как Гримм, не были свободны от такой реакции[4].

Откровенно реакционный, реставраторский характер феодального романтизма особенно проявился у прусских романтиков исторической школы, истинных «теоретиков феодализма»[5].

Это были откровенно реставраторские контрреволюционные направления. Но, может быть, реакционные писатели в период Реставрации сражались только с политическим либерализмом и с обязательным для него багажом вольтерьянства? — спрашивал Маркс в одном из своих выступлений в Брюсселе. Отвечая на этот вопрос, он говорил: «Один весьма известный реакционный писатель открыто признал, что самая возвышенная метафизика какого-нибудь Де Местра или Бональда в конечном счете сводится к денежному вопросу, а всякий денежный вопрос не является ли непосредственно вопросом социальным? Деятели Реставрации не скрывали, что для

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 297.
[2] Там же, стр. 173.
[3] Там же, т. I, стр. 88.
[4] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXIV, стр. 34.
[5] См. там же, т. XXIX, стр. 139—140.

того, чтобы вернуться к политике доброго старого времени, следует восстановить добрую старую собственность, собственность феодальную, собственность моральную. Всем известно, что монархическая преданность не может обойтись без десятины и барщины»[1].

Однако, по мере того как буржуазный прогресс после победы буржуазной революции становился все сложнее и противоречивее, романтическая реакция на него также становилась сложнее и противоречивее. Буржуазная революция, особенно в ее классическом виде в 1789 году, провозгласила «победу разума». Однако общественные и политические учреждения, возникшие вслед за «победой разума», оказались самой злой, самой отрезвляющей карикатурой на блестящие обещания философов XVIII века. Обетованный вечный мир превратился в бесконечные завоевательные войны. Пропасть между богатством и бедностью постоянно росла; «свобода собственности» от феодальных оков оказалась для мелкого буржуа и крестьянина «свободной *от* собственности». Быстрое развитие промышленности на капиталистической основе сделало бедность и страдания рабочих масс необходимым условием существования общества. Правда, пороки феодалов, подвергавшиеся ранее острой критике, на время исчезли, зато тем пышнее расцвели на их месте пороки буржуазные, прежде робко скрывавшиеся во тьме. Подкуп заменил грубое насилие, и вместо меча главнейшим рычагом стали деньги. Право первой ночи перешло от феодала к фабриканту. Проституция выросла до неслыханных размеров[2].

Новые общественные условия давали богатый материал для критики. Эти спутники буржуазного прогресса были той почвой, на которой выросли различные течения романтизма, отрицавшие существующую действительность и включившие в себя ярко выраженные аристократически-феодальные, реакционно-мелкобуржуазные, а также демократические и социалистические элементы от Шатобриана до Беранже, от Карлейля до Шелли.

Нередко даже романтики феодально-аристократического направления соединяли эти разнородные элементы — элементы просветительного вольтерьянства, как,

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 489—490.
[2] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 14, стр. 259—260.

например, у Шатобриана, которого Маркс не любил больше, чем любого другого реакционного романтика, и социалистические элементы, как, например, у «Молодой Англии» и у части французских легитимистов, разыгрывавших комедию «феодального социализма».

Маркс подверг уничтожающей критике литературный плод такого соединения в лице Шатобриана — классического воплощения французского тщеславия, златоуста Реставрации в образе русского царя; человека, маскирующегося под романтика и важничающего новоиспеченными выражениями, полного фальшивой глубины и византийских преувеличений, кокетничающего чувствами; это пестрое хамелеонство, word painting (словесная живопись), театральность, напыщенность; «одним словом — лживая мешанина, какой никогда еще не бывало ни по форме, ни по содержанию»[1].

Более противоречивы идейные признаки «феодального социализма». Это «наполовину похоронная песнь — наполовину пасквиль, наполовину отголосок прошлого — наполовину угроза будущего, подчас поражающий буржуазию в самое сердце своим горьким, остроумным, язвительным приговором, но всегда производящий комическое впечатление полной неспособностью понять ход современной истории»[2]. Тайна его возникновения раскрыта в «Манифесте Коммунистической партии». Во французской июльской революции 1830 года и в английском движении в пользу парламентской реформы ненавистный выскочка еще раз нанес ей поражение. «О серьезной политической борьбе не могло быть больше и речи. Ей оставалась только литературная борьба. Но и в области литературы старые фразы времен Реставрации стали уже невозможны. Чтобы возбудить сочувствие, аристократия должна была сделать вид, что она уже не заботится о своих собственных интересах и составляет свой обвинительный акт против буржуазии только в интересах эксплуатируемого рабочего класса. Она доставляла себе удовлетворение тем, что сочиняла пасквили на своего нового властителя и шептала ему на ухо более или менее зловещие пророчества...

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXIV, стр. 425.
[2] Там же, т. 4, стр. 448.

Аристократия размахивала нищенской сумой пролетариата как знаменем, чтобы повести за собою народ. Но всякий раз, когда он следовал за нею, он замечал на ее заду старые феодальные гербы и разбегался с громким и непочтительным хохотом»[1].

Общей социальной и духовной основой западноевропейского и немецкого романтизма была его отрицательная реакция на буржуазную революцию и на глубокие противоречия капиталистического общества, находившегося в стадии становления. Это блуждания в поисках путей устранения противоречий, «дурных сторон» капитализма, его убожества в то время, когда еще не созрели реальные исторические условия и не были ясны пути преодоления этих противоречий, которые, следовательно, не нашли своего художественного воплощения.

Романтики, противники буржуазного прогресса, были сознательными или бессознательными выразителями не только интересов феодальной аристократии, ибо последняя была не единственным ниспровергнутым буржуазией классом, условия жизни которого в современном буржуазном обществе ухудшались и отмирали. Это относилось также к гибнущей мелкой буржуазии и мелкому крестьянству, представители которого в литературе выступали против буржуазии.

В своей острой, нередко остроумной критике буржуазного общества они прикладывали к нему мелкобуржуазную или мелкокрестьянскую мерку и защищали дело рабочих с мелкобуржуазной точки зрения.

Главой этой литературы и ее классическим представителем в экономической науке был Сисмонди. Это романтическое направление Маркс и Энгельс также характеризовали как реакционное, ибо его последним словом все еще была цеховая организация в промышленности и патриархальное сельское хозяйство[2].

В этом же смысле следует понимать и ряд замечаний о «критической критике» Бруно Бауэра, которого Маркс встретил в Лондоне в конце 1855 — начале 1856 года. «Романтика все более и более выявляется как «предпосылка» критической критики», — писал К. Маркс Ф. Энгельсу. В политической экономии Бауэр увлекается

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 448.
[2] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 449—450.

физиократами, которых не понимает, и верит в специфически благодатное значение земельной собственности. Кроме того, он высоко ценит экономические мечтания Адама Мюллера. Что же касается царской России, бывшей в то время главным оплотом реакции в Европе, то он заявляет, что старый порядок на Западе должен быть сметен с лица земли; это может-де прийти лишь с Востока, так как только восточный человек обладает действительной ненавистью, а именно — к западному человеку[1]. В связи с этим также выяснилось, что нынешним идеалом Бауэра является «восточнофризский», «альтенбургский» и частично «вестфальский» мужики, «это истинно благородные люди». В разговоре с Марксом он высказал убеждение, что «современное нивелирующее распутство... разобьется об эти утесы». Маркс добавляет, что было очень забавно слушать, как «критика» признавалась, что «в конечном счете Бертольд Ауэрбах является ее действительной основой»[2].

Мелкобуржуазное и мещанское течение в романтизме после революции 1848 года быстро пришло в упадок и встало на путь прямой апологетики.

Маркс и Энгельс едко высмеяли Г. Фр. Даумера и его работу «Религия нового века» — опыт комбинаторно-афористического основоположения, произведение, в котором романтически настроенное немецкое мещанство идет на мировую с общественными порядками, установленными контрреволюцией. «...Эта новая религия... сводится к дальнейшему собиранию букета сентенций, альбомных стишков и versus memoriales [стихов на память] немецкой мещанской культуры. Суры нового корана* представляют собой не что иное, как ряд фраз, посредством которых морально прикрывают и поэтически приукрашивают существующие в Германии порядки»[3]. Причиной бегства от действительности является страх «перед новой борьбой, способной неприятно потревожить г-на Даумера в его занятиях Хафизом, Магометом и Бертольдом Ауэрбахом... Господин Даумер бежит от угрожающей ему исторической трагедии и ищет спасения в

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 29, стр. 2.
[2] Там же, т. 28, Стр. 389.
* Иронический намек на книгу Даумера «Магомет и его произведение»; суры — арабское название глав корана. — *Ред.*
[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 7, стр. 210.

так называемой природе, т. е. в тупой крестьянской идиллии, и проповедует культ женщины, чтобы прикрыть свое собственное бабье самоотречение»[1].

Даумер предает здесь «многоголосой анафеме» революционное движение. «Начиная с филистерских выпадов Гёте и Шиллера против первой французской революции, с классической фразы: «опасно будить льва», и кончая новейшей литературой, первосвященник новой религии усердно выискивает каждое положение, в котором проглядывает немецкая косность, сонливо брюзжащая на ненавистное ей историческое движение». Знакомство романтика-мещанина с революционным движением «ограничивается для г-на Даумера, с одной стороны, банальнейшим трактирным политиканством», «а с другой стороны, эксцессами черни, о которых г-н Даумер имеет самое фантастическое представление». Однако решающим для характеристики реакционности его взглядов является его отношение к революционному пролетариату, вступившему в борьбу в 1848—1849 годах. «Та самая филистерская пошлость, которая всегда видит в пролетарии только грубого, деморализованного оборванца, которая с удовольствием потирает руки, наблюдая парижскую июньскую бойню 1848 г., где было убито более трех тысяч этих «оборванцев», — эта филистерская пошлость возмущается по поводу насмешек над сентиментальными обществами для защиты животных»[2].

Сложная классовая основа романтизма включала в себя не только реакционную критику капиталистических противоречий, но и демократический и даже *революционно*-романтический выход за рамки буржуазной действительности, хотя этот революционный выход и совершался нередко в мифологических формах. Фридрих Гёльдерлин в Германии, в определенном смысле Жорж Санд и, уж конечно, П. Беранже во Франции, Байрон, Китс и Шелли в Англии — вот имена, определяющие круг и направление этой литературы.

Чтобы подчеркнуть необходимость революционной борьбы и программы пролетарской революции, Маркс в заключение своей работы против Прудона приводит строки Ж. Санд из ее предисловия к роману «Ян Жиж-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 7, стр. 211, 213.
[2] Там же, стр. 209.

ка». «Только при таком порядке вещей, когда не будет больше классов и классового антагонизма, *социальные эволюции* перестанут быть *политическими революциями*. А до тех пор накануне каждого всеобщего переустройства общества последним словом социальной науки всегда будет: «Битва или смерть; кровавая борьба или небытие. Таква неумолимая постановка вопроса»[1].

Основоположники марксизма-ленинизма особенно высоко ценили произведения П. Беранже, проникнутые духом политического демократизма. Маркс и Энгельс неоднократно ссылались на песню Беранже «Мелюзга, или похороны Ахилла», — песню, в которой он аллегорически изобразил ничтожных и бездарных властителей Франции в период Реставрации и других европейских поборников легитимизма[2].

В отчете Брюссельскому коммунистическому корреспондентскому комитету Энгельс особо упоминает о том, что полиция распустила многолюдное собрание рабочих, так как они «отказались дать обещание не произносить политических речей и не петь песен Беранже»[3].

Демократические идеалы Беранже были очень близки демократическим целям революции 1848 года. В приветственном адресе по случаю победы февральской революции во Франции говорится:

«Мы уже видим, как эта великая нация, судьбами которой вы ныне управляете, черпая свой авторитет исключительно во всеобщем доверии, — мы уже видим, граждане, как даже с народами, которых она долгое время рассматривала как соперников, оспаривающих у нее ее могущество, она возобновляет союз, разорванный только в результате гнусной политики нескольких лиц. Англия и Германия вновь протягивают руку вашей великой стране. Испания, Италия, Швейцария и Бельгия или воспрянут или воспользуются покоем и свободой под эгидой вашего союза. Польша, подобно Лазарю, воскреснет из мертвых в ответ на призыв, с которым вы обратитесь к ней на трех языках.

Немыслимо, чтобы даже Россия не присоединила, наконец, к этому своего голоса, столь непривычного

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 185.
[2] См. там же, т. 8, стр. 220 и т. 9, стр. 4.
[3] Там же, т. 27, стр. 36.

еще для уха западных и южных народов. Честь и слава вам, французы! Вы заложили фундамент союза народов, пророчески воспетого вашим бессмертным Беранже»[1].

Маркс и Энгельс особенно высоко ценили передовых английских романтиков XIX века. «Шелли, гениальный пророк *Шелли,* и *Байрон* со своей страстностью и горькой сатирой на современное общество...»[2] — писал Энгельс, с радостью указывая на то, что произведения этих великих английских романтиков читаются преимущественно рабочими.

Особенно сильно они любили Шелли. Дочь Маркса Элеонора приводит высказывание своего отца: «Подлинное различие между Байроном и Шелли состоит в следующем: те, кто их понимает и любит, считают счастьем, что Байрон умер на тридцать шестом году жизни, ибо он сделался бы реакционным буржуа, если бы прожил дольше; напротив, они сожалеют, что Шелли умер двадцатидевятилетним, ибо он был подлинным революционером и всегда относился бы к авангарду социализма»[3]. Романтизм Шелли содержит острую критику буржуазной действительности: поэт рисует смелые образы грядущей победы подлинно человеческого общественного строя.

...Нас же тяготят
Больные мысли, как у вас вчера.
Прикованы мы к злу, ища добра
В одних мечтах, а счастье, высота,
Величье — в нас самих. Где красота,
Любовь и правда, если им не быть
У нас в душе?..
...Надо знать, —
Я возразил, — и должно испытать,
Действительно ли наша цепь крепка
Иль не прочней сухого стебелька;
Как много из того, чем нас гнели,
Мы б вынести иль одолеть могли!
Мы властны выстрадать и совершить,
Не знаем, что́, но высшее, чем жить

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 537.
[2] Там же, т. 2, стр. 462—463; см. также т. 1, стр. 513.
[3] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 435.

И умереть, — тому нас научить
Издревле философия б могла;
Религия же — к слепоте вела [1].

Все указывает на то, что основоположники марксизма-ленинизма со всей политической остротой отвергали реакционную критику противоречий буржуазного прогресса и в то же время горячо поддерживали всякую подлинно революционную и демократическую критику капиталистических противоречий.

Однако нужно ясно указать на то, что у основоположников марксизма нигде нет вульгарно-механистического отождествления политических позиций реакционных и реакционно-романтических критиков капиталистических противоречий и их творческих достижений, ибо условия общественного и художественного развития в буржуазном обществе отличаются большой сложностью. Очень характерно в этом смысле отношение Маркса и Энгельса к английскому романтику Томасу Карлейлю, произведениям которого до 1848 года они давали высокую оценку. В 1844 году Энгельс опубликовал в «Немецко-французских ежегодниках» обширную рецензию на книгу Карлейля «Прошлое и настоящее», где он, опираясь на эту книгу, нарисовал правдивую картину положения Англии.

«Позитивное» содержание антикапитализма Карлейля — его требование установить «истинную аристократию», составляющее содержание его «культа героев», требование демократии лишь как переходной ступени к новой, улучшенной аристократии — было насквозь реакционным. Оно сводится к тому, чтобы «снова делить человечество на два скопища — овец и козлищ, правящих и управляемых, аристократов и чернь, господ и простаков» [2]. Но, подвергая острой критике эти стороны работы автора, Энгельс не считает указанные особенности политических взглядов Карлейля определяющими и решающими для книги, которую он называет важным, прогрессивным явлением в английской литературе.

В нижеследующем высказывании Энгельса объясняются причины такой оценки.

---

[1] Шелли, Избранные стихотворения, М., 1937, стр. 40—41.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 595.

«Таково положение Англии по Карлейлю. Тунеядствующая землевладельческая аристократия, «не научившаяся даже сидеть смирно и по крайней мере не творить зла»; деловая аристократия, погрязшая в служении маммоне и представляющая собой лишь банду промышленных разбойников и пиратов, вместо того, чтобы быть собранием руководителей труда, «военачальниками промышленности»; парламент, избранный посредством подкупа; житейская философия простого созерцания и бездействия, политика laissez faire; подточенная, разлагающаяся религия, полный распад всех общечеловеческих интересов, всеобщее разочарование в истине и в человечестве и, вследствие этого, всеобщее распадение людей на изолированные, «грубо обособленные единицы»; хаотическое, дикое смешение всех жизненных отношений, война всех против всех, всеобщая духовная смерть, недостаток «души», т. е. истинно человеческого сознания; несоразмерно многочисленный рабочий класс, находящийся в невыносимом угнетении и нищете, охваченный яростным недовольством и возмущением против старого социального порядка, и вследствие этого грозная, непреодолимо продвигающаяся вперед демократия; повсеместный хаос, беспорядок, анархия, распад старых связей общества, всюду духовная пустота, безыдейность и упадок сил» [1].

На основании личных наблюдений Энгельс подтверждает правдивость этой картины английского буржуазного общества. Но не только поэтому он называет заключительное обвинение Карлейля прогрессивным литературным произведением, которое он резко противопоставляет многотомным романам с их печальными и забавными интригами и многим научным произведениям того времени. «Среди всей этой литературы, — сколько бы вы в ней ни рылись, — книга Карлейля является единственной, которая затрагивает человеческие струны, изображает человеческие отношения и носит на себе отпечаток человеческого образа мыслей» [2].

По сравнению с жалкой погоней за наживой, односторонностью и духовным убожеством капиталистических матадоров эта гуманистическая черта книги

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. I, стр. 584—585.
[2] Там же, стр. 572.

Карлейля носит прогрессивный характер, хотя его политические взгляды очень близки идеям сторонников реакционного феодального социализма сороковых годов. Благодаря этому романтик Карлейль определенным образом сумел продолжить славные гуманистические традиции немецкой классики. Как известно, Томас Карлейль считался «управляющим делами» Гёте в Англии. Энгельс особо указывает на духовные нити, связывающие Карлейля с гуманизмом немецких классиков. Вместе с тем он приходит к выводу, что гуманизм англичанина Карлейля с его антидемократическим культом героя и гения, с идеалистическим «культом труда» и особенно с его религиозным пантеизмом, стремлением создать новую религию будущего должен был неизбежно оказаться ниже гуманизма его предшественника Гёте. «Гёте неохотно имел дело с «богом», от этого слова ему становилось не по себе; только человеческое было его стихией, и эта человечность, это освобождение искусства от оков религии как раз и составляет величие Гёте. В этом отношении с ним не могут сравниться ни древние, ни Шекспир. Но эту совершенную человечность... может постигнуть во всем его историческом значении лишь тот, кому не чужда другая сторона немецкого национального развития — философия. То, что Гёте мог высказать лишь непосредственно, т. е. в известном смысле, конечно, «пророчески», получило развитие и обоснование в новейшей немецкой философии» [1].

КАПИТАЛИСТИЧЕСКОЕ ОТЧУЖДЕНИЕ И ОБЪЕКТИВНЫЕ ОСНОВЫ ДЕКАДЕНТСТВА

Наиболее глубокой причиной враждебности капиталистического способа производства искусству являются не только и не столько указанные выше факторы и прежде всего меркантильные буржуазные условия, сложившиеся в сфере литературы и искусства. Враждебность капитализма искусству объективно и как бы в силу естественного закона основана *на разрушении предметных основ эстетической сущности искусства в общем механизме капиталистического производства и распределения.* Ключом для правильного понимания его свое-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 594.

образия, причин и общественных последствий, которые лишь в условиях империализма начинают явно выступать на поверхности, является марксистская теория капиталистического *отчуждения.*

Эта теория в последние годы все больше и больше становится ареной борьбы как против буржуазной философии, и прежде всего ее экзистенциалистской разновидности, так и против ревизионизма. Взгляды Георга Лукача о «дефетишизирующей миссии искусства» объясняются неправильным пониманием им теории отчуждения. Для современной социал-демократии, которая полностью порвала с марксизмом, теория отчуждения также стала той нивой, на которой охотно упражняются «теоретики» типа Карло Шмидта или Кнорингена.

При этом они особенно спекулируют на ранних произведениях Маркса, пытаясь истолковать его ранние воззрения на теорию отчуждения в метафизическом, идеалистическом духе. Эти и другие факты приводят к тому, что некоторая часть теоретиков-марксистов скептически относится к проблеме «отчуждения», рассматривая ее как рудимент гегельянства и фейербахианства в раннем развитии марксизма. Последующий анализ должен показать, без специальных ссылок на это, что теория отчуждения фигурирует не только в ранних произведениях, но наиболее глубоко разрабатывается в «Капитале» и в подготовительных материалах к нему, в «Теориях прибавочной стоимости» и, наконец, в «Анти-Дюринге» Энгельса. В рамках данной работы мы можем дать лишь общее представление о теории отчуждения.

Капиталистическое отчуждение — это широкое явление, охватывающее структуру развитого буржуазного общества и распространяющееся как на буржуазию, так и на пролетариат. При этом Маркс особо подчеркивает, что недостаточно считать эти два главных класса буржуазного общества двумя сторонами единого целого, их следует рассматривать как противоположность внутри единства противоположностей. Это положение относится также и к теории капиталистического отчуждения. «Имущий класс и класс пролетариата представляют одно и то же человеческое самоотчуждение. Но первый класс чувствует себя в этом самоотчуждении удовлетворенным и утвержденным, воспринимает отчуждение как свидетельство *своего собственного могущества* и обладает в нем

видимостью человеческого существования. Второй же класс чувствует себя в этом отчуждении уничтоженным, видит в нем свое бессилие и действительность нечеловеческого существования. Класс этот, употребляя выражение Гегеля, есть в рамках отверженности *возмущение* против этой отверженности, возмущение, которое в этом классе необходимо вызывается противоречием между его человеческой *природой* и его жизненным положением, являющимся откровенным, решительным и всеобъемлющим отрицанием этой самой природы»[1]. В то время как революционный рабочий класс в силу своего положения и условий борьбы против капитализма призван — материально и духовно — устранить капиталистическое отчуждение, а революционное пролетарское искусство призвано быть оружием в этой борьбе, литература и искусство позднего буржуазного декаданса отражают все градации классово ограниченного понимания капиталистического отчуждения: его эстетическое освещение и прославление как силы, определяющей человеческие судьбы, выражение удовлетворенности жизнью в условиях отчуждения, примирение как с внешней видимостью человеческого существования, так и с реальностью бесчеловечного существования; болезненно ощущаемое бессилие перед лицом отчужденной действительности и внешне радикальный бунт против нее. Поэтому мы будем рассматривать теорию капиталистического отчуждения с буржуазной стороны, с точки зрения его воздействия на человека буржуазного общества, правильный или искаженный образ которого создает позднее буржуазное искусство.

Сначала несколько предварительных замечаний по поводу исторического развития отчуждения, картину которого К. Маркс дал главным образом в своих экономических работах 50—60-х годов XIX века, — картину, которую ныне следует рассматривать с учетом дальнейшего развития империализма и всеобщего кризиса капитализма.

Понятие «капиталистическое отчуждение» выражает определенную ситуацию в отношениях людей, или — с экономической точки зрения — производителей, к продуктам их собственного труда, к процессу труда, к их общественной среде, а также обратное воздействие этой среды

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 39.

на индивидуальное и общественное положение человека. Это положение характеризуется тем, что человек не является действительным хозяином созданного его руками и окружающего его мира, а, наоборот, этот мир определенным образом, материально и духовно, господствует над ним, так что он представляется человеку «не принадлежащим его человеческому существу», чуждым ему, «отчужденным». Сам термин «отчужденный» уже указывает на исторический характер этого общественного явления.

Французский философ-марксист Роже Гароди выделяет три стороны марксистского понимания капиталистического отчуждения: 1) отчуждение производителя от продукта своего труда, 2) отчуждение процесса труда, 3) отчуждение, которое отрывает индивидуум от общества и превращает родовую жизнь человека в средство для поддержания его физического существования[1]. Эти положения, следующие в основном «экономическо-философским рукописям», необходимо дополнить новыми выводами, сделанными К. Марксом в его более поздних произведениях на основе изучения исторического развития этого явления.

Основное содержание понятия «капиталистическое отчуждение» состоит прежде всего в том явлении, которое К. Маркс называл «фетишистским характером товара». Это отчуждение производителя от продукта своего труда, продукта, который начинает вести самостоятельную «мистическую» жизнь, независимую от воли производителя, и внешне приобретает характер «чувственно сверхчувственного» существования, так как он — продукт — вскоре подчиняет производителя своему господству. Правда, в этой форме отчуждение свойственно не только собственно капиталистическому способу производства, но и мелкобуржуазному производству. Основа отчуждения заключается здесь в том противоречии, что совокупный общественный труд слагается из независимо друг от друга производимых отдельных видов труда.

К. Маркс неоднократно и ярко показывал «мистический характер товара», и прежде всего денег — этого товара всех товаров. Мы уже познакомились со мно-

---

[1] См. «Проблемы мира и социализма», № 10, 1960.

гими из его высказываний. Вот общее объяснение той отчужденности, в которой мир товара и денег противостоит миру человека, — отчужденности, которая, словно силой волшебства, превращает общественные отношения людей в отношения вещей.

«Таинственность товарной формы состоит просто в том, что она отражает людям общественный характер самих продуктов труда, как общественные свойства данных вещей, присущие им от природы; поэтому и общественное отношение производителей к совокупному труду представляется им находящимся *вне их общественным отношением вещей*... Это — лишь определенное общественное отношение самих людей, которое принимает в их глазах фантастическую *форму отношения между вещами*. Чтобы найти аналогию этому, нам пришлось бы забраться в туманные области религиозного мира. Здесь продукты человеческого мозга представляются самостоятельными существами, одаренными собственной жизнью, стоящими в определенных отношениях с людьми и друг с другом. То же самое происходит в мире товаров с продуктами человеческих рук. Это я называю фетишизмом, который присущ продуктам труда, коль скоро они производятся как товары, и который, следовательно, неотделим от товарного производства»[1].

В отличие от религии и «религиозного отчуждения» фетишизм, свойственный продуктам труда, не является «надуманным», существующим лишь в воображении отчуждением, напротив, он является объективным, действительным отчуждением производителя от продукта его труда. Это не исключает, а предполагает, что указанное объективное явление находит в религиозных и других идеологических формах свое более или менее полное духовное отражение, которое, являясь идеологическим выражением этой отчужденности, будет существовать до тех пор, пока не исчезнет сама эта отчужденность и воспоминание о ней[2].

При анализе докапиталистических общественных формаций мы уже видели, в каких сферах общественной

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 82 (курсив мой. — *Г. К.*).

[2] См. там же, т. 20, стр. 329—330.

жизни может распространяться и воздействовать на развитие искусств этот «мистицизм» и эта «отчужденность». Главной сферой, в которой сказывается и ощущается отчуждение и происходит более или менее острая художественная и идеологическая борьба, является «магия денег», непосредственное воплощение любого человеческого труда и абстрактное воплощение всех сущностных сил человека. «Загадка денежного фетиша есть лишь ставшая видимой, слепящая взор загадка товарного фетишизма»[1].

При всей общественной значимости этого явления в докапиталистических формациях сфера действия отчуждения была до такой степени сужена, что оно ни в какой мере не могло определять судьбу всего развития искусства в масштабе целых исторических эпох. Отчуждение в период мелкого товарного производства проявляется в основном в отчуждении человека от продукта его труда. Оно еще не проникает в самый процесс труда, который в тех условиях еще может носить «полухудожественный» характер. Оно еще не может распространять своего влияния на все многообразие жизненных проявлений человека, не может раздваивать индивидуум; отчуждение еще не может привести человека в антагонистическое противоречие с обществом. Для этого понадобилось чуждое человеку «господство капиталистического способа производства»[2], *господство капитала в материальном промышленном производстве*. И лишь капитал, «это весьма мистическое существо»[3], вызывает все эти превращения.

К. Маркс уже в ранний период своей деятельности указывал на антигуманистический характер отделения производителя от продукта его труда. «В прямом соответствии с *ростом стоимости* мира вещей растет *обесценение* человеческого мира»[4]. При этом речь идет не только о количественном росте. В условиях, когда проявляется главное противоречие капитализма, отчуждение, находившееся в период мелкого товарного производства лишь в зачаточном состоянии, приобретает но-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 103.
[2] Там же, т. 20, стр. 329.
[3] Там же, т. 26, ч. I, стр. 400.
[4] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 560.

вое качество. Лишь здесь отчуждение достигает той стадии, которую К. Маркс и Ф. Энгельс в своих ранних произведениях часто называли «человеческим самоотчуждением».

В условиях существования наемного труда и капитала отчуждение производителя от продукта его труда превращается в отчуждение работника от всех предметных производственных условий вообще. Один элемент общественного труда — конкретный труд, который реализуется прежде всего в развитии производительных сил, — перестает быть важной составной частью субъективного, живого труда. Выступая в форме капитала, общественное богатство, воплощенное главным образом в конкретных условиях производства, не может уже являться подлинным выражением сущностных сил человека. Поэтому К. Маркс указывает, что объективные условия труда приобретают все большую самостоятельность по отношению к живому труду и что общественное богатство во все большей и большей степени противостоит труду как некая чуждая ему сила, господствующая над ним. При этом он делает особое ударение на *«отчуждение,* продажу, отдачу, на огромную вещественную мощь, принадлежащую не рабочему, а персонифицированным производственным отношениям, то есть капиталу, — мощь, которой общественный труд противостоит в качестве одного из его моментов» [1].

Члены общества оказываются порабощенными «ими же самими созданными, но противостоящими им, в качестве непреодолимой чуждой силы, средствами производства». Средства производства «господствуют над ними как чуждая им сила» [2]. Маркс неоднократно указывал на то, что отчуждение представляет собой не какое-то надуманное, воображаемое явление, а совершенно объективно и реально существует как исторически необходимая переходная ступень общественного прогресса в период капиталистического способа производства.

Реальная сфера влияния капитала распространяется не только на владение средствами производства. Капи-

---

[1] К. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 715—716.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 330.

тал подчиняет себе производственные отношения и, следовательно, формы общественного труда, он подчиняет и ставит себе на службу науку, подчиняет себе государство, превращая и его в одну из форм господства капитала. Исходя из этого, К. Маркс в «Теориях прибавочной стоимости» подробно анализирует вопрос о том, как капиталистическое отчуждение все больше и больше проникает во все поры буржуазного общества. С развитием специфически капиталистического способа производства эти отношения становятся все более сложными и внешне все более непонятными. Теперь не только вещи материального мира, которые мы до сих пор рассматривали, становятся частью угнетающей и порабощающей, «чуждой» человеку силы и как бы встают «на дыбы» по отношению к нему, но и формы *общественного труда* — кооперация, мануфактура и крупная индустрия с вытекающим из нее разделением труда — выступают как силы, чуждые человеку, независимые от его воли и стремлений, как *формы развития капитала. Наука и покоренные ею силы природы также во все возрастающей степени становятся производительными силами капитала.* «Наука и ее применение действительно отделяются от искусства отдельного рабочего и его знания дела, и хотя они — если их проследить до самого их источника, — представляют собой опять-таки продукты труда, все же они всюду, где они входят в процесс труда, выступают *как включенные в состав капитала.* Капиталист, применяющий машину, не должен обязательно понимать ее устройство... Но *в машине* сама реализованная наука противостоит рабочим в качестве капитала. И в самом деле, все это основанное на *общественном* труде применение науки, сил природы и огромных масс продуктов труда, выступают как средство эксплуатации труда, как средство присвоения прибавочного труда, а следовательно, как *сила*, принадлежащая капиталу и противостоящая труду» [1].

Отчуждение продукта труда, общественных форм труда, науки и т. д., являющихся лишь моментом капиталистических отношений и лишь в качестве такового выступающих на поверхности капиталистического общества, оказывает свое воздействие не только на рабо-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 26, ч. I, стр. 390.

чих, но и на самих капиталистов. Правда, продукты труда, результаты научных исследований и т. д. принадлежат им в экономическом смысле, в форме частного присвоения ими общественного труда, но так как последний как присвоение своего собственного общественного труда не свойствен им и находится к нему в антагонистическом противоречии, то и со стороны капиталистов не может быть действительного усвоения, субъективной реализации объективного овеществления их человеческих сущностных сил. Тем не менее объективная сила материального богатства, воздействующая в своей отчужденности также и на капиталиста, тем самым является подтверждением своего собственного могущества. Это противоречие обостряется в той мере, в какой класс капиталистов сам становится паразитическим и отходит даже от руководства процессом общественного производства.

В приведенных цитатах К. Маркс со всей ясностью раскрыл противоречие между капиталом и трудом как главное противоречие, лежащее в основе капиталистического отчуждения в его развитой форме. Опираясь на это положение, он в третьей части «Теорий прибавочной стоимости» подробно останавливается на вопросе о том, как отчуждение переходит на все общественные формы и отношения буржуазного общества и как происходит объективный процесс «фетишизации» всех буржуазных общественных форм.

Еще не существует законченной теории, в которой на основе ленинского учения об империализме как высшей стадии капитализма были бы разработаны вопросы специфического воздействия капиталистического отчуждения в условиях империализма и всеобщего кризиса капитализма. Поэтому мы ограничимся лишь некоторыми замечаниями, касающимися этой проблемы.

В. И. Ленин пишет: *«Империализм вырос как развитие и прямое продолжение основных свойств капитализма вообще.* Но капитализм стал капиталистическим производством лишь на определенной, очень высокой ступени своего развития, когда некоторые основные свойства капитализма стали превращаться в свою противоположность, когда по всей линии сложились и обнаружились черты переходной эпохи от капитализма

к более высокому общественно-экономическому укладу. Экономически основное в этом процессе есть смена капиталистической свободной конкуренции капиталистическими монополиями»[1].

Монополистический капитализм является прямым продолжением и дальнейшим развитием основных свойств капиталистического отчуждения. Он до последней степени обостряет все антигуманистические черты и тенденции, которые объективно проявляет капитализм в своем развитии. Он приобретает все более и более варварский характер. Империализм доводит до предела господство вещей над людьми. Он подчиняет все человеческие отношения господству вещей — и не только в сознании, не только внешне, но и в повседневной практике буржуазной действительности. Во всех сферах жизни мерилом достоинства человека все больше и больше становится его материальное владение. Извращенное буржуазное сознание определяет достоинство человека материально-коммерческой ценностью вещей, которые имеет или может купить человек. Гуманистические, моральные, духовные ценности человеческого бытия уступили место реальной стоимости стиральной машины, холодильника, автомашины, телевизора, домов, кругосветных путешествий — короче говоря, банковскому счету. «Экономическое чудо» в Западной Германии имеет в этом отношении свое особое «достижение», выражающееся в том, что с помощью огромного аппарата рекламы сотням тысяч немцев было внушено и повседневно внушается поныне извращенное представление о том, что достоинство человека определяется его вещественной ценностью. Чудовищное «возрастание ценности материального мира», которое произошло с помощью всего огромного производственного аппарата западногерманского империализма, сопровождалось в ФРГ невиданным в истории Германии «снижением ценности мира человека». Оно выступает — по крайней мере в настоящее время — в совершенно иных формах, чем это имело место в условиях фашистского господства, но его духовные последствия не менее варварские.

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 27, стр. 385 (курсив мой. — *Г. К.*).

Художественно-фантастическое отражение такого состояния общества в искусстве все чаще и чаще происходит в болезненной или циничной форме отказа от изображения человеческого образа; это искусство показывает лишь вещественные, материальные связи и формы, но отказывается признавать человеческие отношения в качестве предмета и содержания художественного изображения. Роже Гароди пишет: «Что может служить более наглядным подтверждением этого господства вещей над человеческими чувствами, чем выставки современного абстракционистского искусства, представляющие собой подлинную свалку ржавого железа, проволоки и тряпок, которые преподносятся взамен изображения человеческих чувств и поступков»[1].

В подобного рода «искусстве» полная утрата человеческого не только приводит к отказу от эстетического начала вообще, но и — сознательно или бессознательно — неизбежно выливается в апологию того положения, в котором находится человек в капиталистическом обществе. Вещественно-материальные формы господства, которому подвержен человек в условиях империализма, воспринимаются извращенным буржуазным сознанием как «всеобщий и вечный закон» и распространяются на изображение человека. Если уже художники-кубисты давали удивительные примеры такого «искусства», то цинизм «современных» авторов можно считать непревзойденным. Г. Лукач приводит характерный пример, подтверждающий это. Он приводит высказывание английского писателя Д. Х. Лауренса: «Часто физическое в человечестве интересует меня больше, чем старомодный человеческий элемент, который требует от вас создания характера по определенной моральной схеме и в последовательном развитии... Ибо интересное в смехе женщины — это то же самое, что связь молекул стали или их движение при нагревании. Меня захватывает нечеловеческая воля, называй это физиологией или — как Маринэтти — физиологией материи. Меня волнует не столько то, что женщина *чувствует* в обычном смысле слова. Это предполагает ego, которое может чувствовать. Меня интересует только то, чем женщина *является*, именно *является* — не как человек, а физиологически, мате-

[1] «Проблемы мира и социализма», № 10, 1960, стр. 21.

риально в подлинном смысле слова, но для меня она есть феномен (или представитель более сильной, нечеловеческой воли) как заменитель того, что она чувствует согласно человеческому представлению... (Так, например, бриллиант и уголь — это один и тот же элемент — углерод. Пусть обычный роман изобразит историю бриллианта, но я говорю: «Ах, что там бриллиант! Это ведь углерод». Является ли бриллиант углем или сажей, моя тема — углерод.)» [1]

«Враждебное человеку господство капиталистического способа производства» усиливается в той мере, в какой совершается материально-технический прогресс в интересах империалистических монополий, прогресс, происходящий в последние десятилетия и годы в бешеном темпе; в той мере, в какой относительно немногочисленные монополии, особенно в условиях государственного монополизма, подчиняют себе все общество, всю нацию, весь народ. Все силы, вызванные человеком к жизни для овладения природой и во много раз приумноженные в результате автоматизации, использования атомной энергии и кибернетики, не только обесценивают человека, враждебны ему, но и ставят ныне под угрозу само существование человечества вследствие агрессивной политики капиталистических кругов. Это — антигуманистическое, в высшей степени варварское выражение острейшего конфликта между производительными силами и производственными отношениями в современном капиталистическом мире. «Капитализм... обращает открытия человеческого гения против самого человечества, превращает их в грозные средства истребительной войны» [2].

Выдающиеся достижения, призванные усилить господство человека над природой, превращаются в орудие смерти и уничтожения, как только они попадают в распоряжение капитала. Отчуждение продукта труда от производителя достигает здесь своего кульминационного пункта.

Мы не можем здесь останавливаться на общих идеологических выводах, которые делают из этого апологеты империализма, — на мутном потоке лицемерия, нигилиз-

---

[1] «Deutsche Zeitschrift für Philosophie», Heft 4, 1956, S. 418.

[2] «Программные документы борьбы за мир, демократию и социализм», Госполитиздат, 1961, стр. 91.

ма, цинизма, на тщательно культивируемом стремлении подорвать силы сопротивления человека пессимистическими рассуждениями об упадке цивилизации и т. д.

При этом на «литературу» и «искусство», обязанные своим существованием империализму, воздействует весь репертуар «философии преступления», разработанный до мельчайших деталей. Возникает чудовищное псевдоискусство, смакующее смерть и разложение.

Фетишизация могучих сил природы, имеющая объективные основы, и капиталистическая форма этих сил, которая придает им враждебное человеку направление, еще больше углубляют процесс эстетического упадка позднего буржуазного искусства. Отказ от всего человеческого, от изображения человеческого образа сопровождается антиэстетической апологией слепых сил природы, перенесением законов природы, понимаемых чаще всего в клерикально-мистическом духе, на искусство и эстетические категории.

При этом диапазон простирается от попыток объяснить сущность человека с чисто биологической точки зрения, от сравнительно безобидных экспериментов по «созданию произведений искусства» путем нанесения на полотно геометрических фигур, особых сочетаний красок, математических векторов, типографских знаков до тщетных усилий открыть «красоту» ядерной энергии в пропорциях цвета и формы атомного гриба, попыток «создания» абстрактных полотен и атональных композиций с помощью электронной счетной машины с программным устройством.

Все эстетическое полностью изгоняется из искусства. Так называемое «искусство» обильно сдабривается элементами, находящимися за пределами эстетики, общественная роль которых — оказывать антиэстетическое воздействие. Делаются попытки доказать, что сам художник как субъект искусства при создании художественного произведения является излишним. Это последний логический вывод из теории искусства для искусства.

«Враждебное человеку господство» капиталистического способа производства возрастает вследствие невиданной концентрации капитала. При этом общественные силы, господствующие над человеком как некая чуждая ему стихия, все больше и больше отступают на задний план. При поверхностном взгляде на общество они ка-

жутся невидимыми, таинственными, разобщенными, лишенными смысла. Для тех, кто не в состоянии глубоко видеть общественные связи, это «чуждое господство» все больше и больше приобретает характер катастрофического, неумолимого рока, во власти которого оказывается человек.

Это является основой того мироощущения, которое особенно ярко и с большой художественной силой выразил Франц Кафка в незаконченных романах «Процесс» и «Замок». В этих романах и в новелле «Превращение», как и в других произведениях, Кафка отражает совершенно объективное явление зрелого капиталистического общества и подвергает его критике с точки зрения жертвы этого общества. Запутанность общественных и личных отношений в условиях капиталистической системы проявляется в раздвоенности людей — в их субъективно противоречивом отношении к окружающему их враждебному миру. Создается впечатление, что в произведениях Кафки не только объективное существование людей, но и их сознание, их психология поставлены на голову. Этот «танец на голове», который исполняют герои Кафки, пока они не оказываются сраженными в безнадежной борьбе с непонятными им роковыми силами, полностью соответствует тому положению, в котором находился сам Ф. Кафка [1].

Швейцарский драматург Фридрих Дюрренмат следующим образом сформулировал положение художника в современном буржуазном обществе: «Искусство доходит лишь до жертв, вообще до людей — до великих мира сего оно уже не доходит. Секретари Креона занимаются делом Антигоны. Государство потеряло свой видимый облик, и, подобно тому как физика в состоянии выразить мир лишь в математических формулах, изобразить его можно лишь с помощью статистики. Видимый образ приобретает ныне силу лишь тогда, когда она взрывается в атомной бомбе, в этом поразительном грибе, который поднимается к небу и распространяется во все стороны, яркий, как само солнце, где смерть и красота сливаются воедино» [2].

---

[1] P. Reiman, Von Herder bis Kisch, Berlin, 1961, S. 166.

[2] Цит. по: S. Melchinger, Drama zwischen Shaw und Brecht, Bremen, 1957, S. 97.

Тот факт, что буржуазное искусство в условиях империализма оказывается все более и более неспособным глубоко проникать в общественные отношения, эстетически отражается в его бессилии анализировать явления, вскрывать их действительные причины, выявлять их подлинные общественные взаимосвязи.

Господство субъективистских философских концепций в поздней буржуазной литературе и искусстве, которое неуклонно ведет к мистицизму, солипсизму, к экзистенциалистскому мироощущению «заброшенности» или к преклонению перед нигилистическим отрицанием всего на свете, неизбежно сопровождается утратой ясных, понятных, конкретно-чувственных, реалистических образов общечеловеческой и общественной действительности, и это происходит даже там, где художник стремится к отражению *этой* действительности. Символы, метафоры, параболы, переливающие всеми оттенками многозначности, расцветают пышным цветом и становятся все более «непонятными».

Сложность, беспорядочность в движении отчужденных элементов человеческого бытия, их внешняя разобщенность как будто вызывают необходимость художественного отражения мира как хаоса, как груды обломков. Создается впечатление, что лишь в результате этой хаотичности в искусстве становится возможным не поверхностное, а глубокое отражение явлений действительности.

И. Р. Бехеру принадлежит несколько высказываний по этому вопросу в связи с творчеством Пикассо. Он полемизирует с утверждением, будто Пикассо реалист, несмотря на весь хаос, царящий в его произведениях, более того, что он является «реалистом хаоса», самым смелым реалистом вообще. «Это беспримерный абсурд, — отвечает на это Бехер. — Реалистом хаоса можно стать, лишь будучи реалистом. Утверждение, будто хаос можно изображать с хаотической точки зрения, является заблуждением, в которое я часто впадал сам. Чем больше путаницы, чем хаотичнее хаос, тем яснее, четче и реалистичнее должен думать человек, стремящийся создать такой художественный образ»[1]. Смелость начинается там, говорит далее Бехер, где признается и как

[1] I. R. Becher, Das poetische Prinzip, S. 211.

закон искусства реализуется в творчестве конкретная определенность предметного изображения [1]. Однако эта конкретная определенность перестала быть видимой на поверхности общества.

Видимость разобщенности, хаотичности, столкновение предметов, явлений, людей, не связанное никакими законами и внешне напоминающее беспорядочное броуновское движение, непосредственным образом побуждают художника к отражению мира как груды обломков, к сочетанию совершенно разнородных образов, к преклонению перед алогичным, достигаемым средствами художественного выражения.

И. Р. Бехер рассказывает о том огромном впечатлении, которое произвело на него в юношеские годы написанное в такой манере стихотворение Якоба ван Ходдиса «Конец мира»:

Слетает шляпа с головы кретина,
Повсюду чей-то носится призыв.
Упав, ломают кровельщики спину,
На взморье поднимается прилив.
И рвутся волны дикие на сушу,
Пытаясь дамбы толстые разрушить.
Все обыватели схватили насморк
И в поездах друг друга давят насмерть *.

Не без иронии говорит Бехер об «эпохальном влиянии» этого стихотворения на него и его собратьев по искусству, которые видели в нем произведение, «открывающее величественную эпоху возрождения человечества». Он замечает также, что теперь оно уже не оказывает на него прежнего воздействия [2].

Здесь автор поднимает интересную проблему о воздействии произведений позднего буржуазного искусства, которые своими специфическими художественными средствами когда-то «делали эпоху», но впоследствии не выдерживали испытания временем. Ранние произведения самого Бехера в известной мере принадлежат к этому же разряду произведений искусства.

Художественные произведения, подобные приведенному выше стихотворению, должны были, по мнению их авторов, заставить буржуазное общество танцевать

[1] См. I. R. Becher, Das poetische Prinzip, S. 212.
[2] См. там же, стр. 103—105.

под его же мелодию. Настроения мятежного протеста создавали впечатление резко выраженной антибуржуазной направленности. Между тем опыт истории искусства давно уже доказал несостоятельность этих художественных методов и средств в действительно серьезной борьбе против буржуазного общества. Больше того, оказалось, что в самих этих специфических художественных формах и приемах — параллельность изображения, монтаж, внутренний монолог и т. д. — содержатся элементы апологетики. С усилением отрыва искусства и эстетической теории от жизни развитие таких элементов литературно-художественной формы приобретает не только относительное, но и абсолютное, самодовлеющее значение. Создается впечатление, будто развитие искусства в конечном счете происходит как развитие элементов его абстрактной формы, меняющейся подобно моде. Представители так называемого «авангарда» сознательно или бессознательно становятся в большинстве своем апологетами, в то же время все они, почти без исключения, эпигоны.

Поэтому мы разделяем мнение художника Карла Хофера, который пишет: «Представители изрядно постаревшей авангардистской литературы все еще полагают, что они призваны защищать бастионы, не замечая того, что эти бастионы давно уже снесены и сровнены с землей; без всякой борьбы и в полнейшем мире там обитают самые почтенные эпигоны»[1].

Возникновение и консолидация империализма в последние 90 лет сопровождались в духовном и идеологическом отношении значительным распространением субъективных идеалистических воззрений. Чем объясняется эта очевидная параллельность, какое значение имеет она для позднейших буржуазных концепций эстетического и поэтического? (Здесь мы не останавливаемся ни на вопросе о тесной связи современной буржуазной философии с эстетикой, ни на целом ряде вытекающих отсюда гносеологических проблем.)

По этому поводу Роже Гароди пишет: «В то время как мышление по самой сути человека является моментом беспрерывного созидания — созидания мира осоз-

---

[1] K. Hofer, Die Krise des Publikums, «Perspektiven» (Frankfurt/M.), Heft 9, 1954, S. 169.

нанных целей, — в отчужденном мире мышление превращается в воображаемую компенсацию за ускользающую от власти человека и враждебную ему действительность, ибо оно «призвано» переносить людей из реального мира в мир иллюзий... мир отчуждения изображается как реальный мир, тогда как мир реального человеческого бытия низводится к иллюзии»[1].

Это духовное раздвоение легко заметить также в развитии «современных» буржуазных эстетических воззрений и в «современной» буржуазной художественной практике.

Возьмем в качестве примера Золя, его знаменитое определение искусства — определение, знаменовавшее собой важный этап в развитии литературы (при этом мы ни в коей мере не пытаемся отождествлять содержание этого определения с творчеством самого Золя как писателя): «Произведение искусства есть кусок природы, увиденный через темперамент художника»[2].

Здесь имеет место не только эклектическое смешение «ложного объективизма с ложным субъективизмом» как гносеологический факт, на что справедливо указывал Лукач. «Кусок природы» в понимании Золя — это с эстетической точки зрения равнодушный, «чуждый» факт, который воспринимается не в его общественном и человеческом смысле, не в его «человеческой соотнесенности»: это действительно «кусок природы», подчиняющийся «природным», естественнонаучным закономерностям, которые, по мнению Золя, носят прежде всего биологический характер. Этой совершенно «чуждой» в эстетическом отношении действительности механически, непосредственно, без какого-либо взаимодействия противостоит субъективный «темперамент» художника, через *субъективную* призму которого художественно *воспроизводится* «кусок природы».

Уже здесь субъективное мышление выступает как «воображаемая компенсация действительности, ускользающей из-под власти человека и враждебной ему». (Следует заметить, что вся позднейшая буржуазная эстетика, поскольку она вообще признает реальную действительность в качестве компонента художественного

---

[1] «Проблемы мира и социализма», № 10, 1962, стр. 21.
[2] E. Zola, Le roman experimental, Paris, 1898, p. 111.

творчества, никогда не признает ее подлинной носительницей эстетического содержания, как это делали, хотя и с идеалистических позиций, Гёте и Гегель.) Уже в утверждении Золя в зародыше содержатся элементы разрушения эстетических отношений искусства к действительности, поскольку последняя рассматривалась индифферентной лишь по отношению к искусству. Но эстетика натурализма, опиравшаяся на философию позитивизма, делала еще более далеко идущие выводы, — выводы, которые вели к духовной ликвидации истинности искусства (в общественном смысле она перестала быть достойной искусства), полностью сводили эстетическое к изолированному субъекту и должны были привести к крайнему релятивизму в понимании искусства.

К таким выводам пришел в своем так называемом «Основном законе» всех искусств Арно Гольц: «У искусства есть тенденция быть природой; оно становится ею в соответствии со своими средствами и владением ими»[1]. Здесь имеет место — пока лишь в теории натурализма — смешение искусства и природы в субъективно-идеалистическом духе. Реальность действительности в духовном смысле выброшена за борт, списана как чуждая, «непонятная» и непостижимая. Из комментариев Арно Гольца к его «Основному закону» ясно видно, что он признает «природу» лишь как мыслительное содержание *понимания* природы. Логическим следствием такого субъективно-идеалистического понимания является вывод о том, что поскольку люди различны, то и «природа» отражается в каждом человеке по-разному. «Теорий *искусства* существует столько же, сколько существует соответствующих форм восприятия *природы*. Существование двух полностью совпадающих теорий невозможно»[2]. Отход от действительности идет здесь настолько далеко, что, согласно этой теории, больше не может быть каких-либо действительных критериев эстетических оценок. Эстетичным является то, что *мне* в данный момент угодно считать эстетичным. А вот слова самого А. Гольца: «Одно и то же произведение искусства в восприятии двух лиц уже не одно и то же. Более того, это уже не одно и то же произведение, если его рассматри-

[1] A. Holz, Revolution in der Lyrik, Berlin, 1899, S. 107.
[2] Там же.

вает один и тот же человек в разное время! Поэтому огромные расхождения в наших суждениях — естественная закономерность» [1].

Поэтическим проведением такой трансцендентальности всего внешнего мира в свое замкнутое, солипсистское «я» является, например, следующее стихотворение А. Гольца:

За семь миллионов лет до своего
рождения
Был я водяной лилией.
Мои корни
присосались к далекой планете.
На поверхности ее темных вод
Плавали
Мои огромные голубые цветы *.

Само собой разумеется, что такое перенесение действительности в сферу своего «я» все больше и больше ослабляло смелый и боевой характер идейной борьбы с чуждой и враждебной искусству действительностью в условиях империализма и что эта борьба должна была все более и более приобретать апологетический характер.

В истории позднейшей буржуазной эстетики теория А. Гольца не имела, конечно, «эпохального» значения. Однако она довольно точно указывает тот пункт, в котором механистический дуализм натуралистической теории искусства закономерно переходит в субъективный идеализм и солипсизм и где натурализм, имеющий *черты декадентства,* сменяется другими декадентскими направлениями, которые внешне выступают как «естественная» реакция на известную художественную ограниченность натурализма. Одним из наиболее известных теоретиков этого направления был Теодор Липпс. С некоторыми вариациями он продолжал в принципе ту же линию, которую начал натурализм и его теоретики. Для Липпса «форма объекта — это всегда то, что оформлено мною, работой моего внутреннего мира». Для него отрыв искусства от действительности становится вообще центральным вопросом эстетики. По его мнению, «у произведения искусства нет... причинных связей с действительностью вне самого произведения искусства», ибо

[1] A. Holz, Revolution in der Lyrik, Berlin, 1899, S. 107.

«если человеку с *эстетическим* чувством будет навязана еще действительность», то «его эстетическое наслаждение будет... испорчено»[1].

Мы еще увидим, как это теоретическое направление в самых различных вариантах развивается в работах Воррингера и Зедльмейера.

О чем идет речь во всех этих теориях и в практике их художественного воплощения?

Во-первых, речь идет здесь о том, что значение искусства как специфического, необходимого человеку средства познания общественной действительности вольно или невольно принижается, а эстетическое наслаждение, основанное на осознании человеком своей собственной сущности, уступает место самонаслаждению той *видимостью* существования, которое благодаря чуждой реальной власти вещей передает «владение» вещей. Получается так, что искусство, не выходя за рамки этого извращенного мира, но освящая и приукрашивая его, должно содействовать тому, чтобы все люди «хорошо и привольно» чувствовали себя в условиях вызванного капиталом отчуждения. Говоря словами Гароди, мир отчуждения представляется как реальный, а мир реального человеческого бытия низводится до иллюзии, презрительно квалифицируется как «несовременный», «тоталитарный».

Во-вторых, позднейшее буржуазное искусство в его метаниях, в его формах и выразительных средствах отражает враждебные человеку условия, созданные капиталистическим отчуждением. Оно является выражением и результатом этих условий. Оно характеризуется полным отсутствием свободы; неспособное справиться с разрушением эстетического, с «неблагодарностью материала», идя на поводу у событий, подчиняясь им, будучи не в состоянии способствовать подчинению событий, господству над ними, оно отвлекало от больших человеческих проблем современности, уводило в сторону от столбовой дороги практической и идейной борьбы за подлинно человеческое существование, от общественной проблематики — от всего того, что делает искусство искусством.

---

[1] T. Lipps, Psychologie des Schönen in der Kunst, Bd. 2, Hamburg, 1906, S. 83—84,

Мы видели, что процесс капиталистического производства постоянно превращает материальное богатство в капитал, в средство создания ценности, в средство наслаждения для капиталиста. Это было основой «отчуждения вещи», к которому теперь присоединяется «отчуждение личности», «человеческое самоотчуждение», как его часто называл К. Маркс. Уже в 1844 году он указывал, что отчуждение проявляется не только в результатах, но и в самом акте производства, в самой производительной деятельности. Труд — специфически человеческая деятельность, становится в условиях капитализма чуждым и враждебным человеку[1].

В «Капитале» не только названы формы отчуждения, но и подробно и глубоко показана связь указанной выше стороны отчуждения со всем механизмом капиталистического производства. К. Маркс сделал вывод, что при капитализме наемный рабочий продает не свой труд, что товаром становится его рабочая сила, которую он под угрозой смерти вынужден продавать капиталисту, владельцу средств производства.

К. Маркс указывает в «Капитале» на органическую связь этих сторон процесса капиталистического отчуждения: «Так как до его (рабочего. — *Г. К.*) вступления в процесс (капиталистического производства. — *Г. К.*) его собственный труд был отчужден от него, присвоен капиталистом и включен в состав капитала, то в ходе процесса этот труд осуществляется в чужом продукте. Так как процесс производства есть в то же время процесс потребления рабочей силы капиталистом, то продукт рабочего непрерывно превращается не только в товар, но и в капитал, — в стоимость, которая высасывает силу, создающую стоимость... в средства производства, которые применяют производителей. Таким образом, рабочий сам постоянно производит объективное богатство как капитал, как чуждую ему, господствующую над ним и эксплуатирующую его силу, а капиталист столь же постоянно производит рабочую силу как субъективный источник богатства, отделенный от средств ее собственного овеществления и осуществления, существующий лишь в самом организме рабоче-

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 563.

го, — короче говоря, производит рабочего как наемного рабочего»[1].

Эта продажа рабочей силы как товара, на которую постоянно вынужден идти пролетарий, — а это принуждение в условиях капиталистического производства возобновляется постоянно — является подлинным источником того, почему «труд является для рабочего чем-то *внешним*, не принадлежащим к его сущности; в том, что он в своем труде не утверждает себя, а отрицает, чувствует себя не счастливым, а несчастным... В силу этого труд его... не удовлетворение потребности в труде, а только *средство* для удовлетворения других потребностей, нежели потребности в труде»[2].

К. Маркс и Ф. Энгельс вскрыли и подвергли острой критике антигуманный, человеконенавистнический характер этого общества. Они показали, что такое состояние общества привело к утрате элементов человеческого, и проследили последствия этой утраты в сфере морали и культуры. Причиной такого состояния общества является появление прибавочной стоимости с накоплением капитала, с одной стороны, и со «свободным» наемным трудом и продажей рабочей силы как товара — с другой. Здесь следует особо указать на два момента, характеризующих влияние такого состояния общества на положение человека, человеческой личности и на художественное отражение человека.

При капитализме действует двойственная тенденция, заключающая в себе противоречие. Поистине безграничное развитие производительных сил общества ведет к всемерному усилению господства человека над природой. Капитал приводит к *всестороннему* освоению членами общества природы и общественных связей. Эта историческая тенденция капитала к универсальности является революционной во всех отношениях. Он не признает национальных преград, обожествления природы, традиционного, ограниченного определенными узкими рамками удовлетворения существующих потребностей, не

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 583.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 563.

признает воспроизведения старого образа жизни[1]. «В своем неустанном стремлении к всеобщей форме богатства капитал... выводит труд за пределы его естественной потребности и таким образом создает материальные элементы для развития богатой индивидуальности, одинаково всесторонней как в производстве, так и в потреблении, — индивидуальности, труд которой выступает уже не как собственно труд, а как полное развитие самой деятельности, в которой исчезает естественная необходимость в ее непосредственной форме, ибо естественная необходимость уступила место исторически возникшей необходимости»[2].

Только капитализм создает *материальные предпосылки* безграничного, абсолютного, всестороннего, богатого развития индивидуума, который лишь тогда мог с исторически обоснованным правом воскликнуть: «Цельный в радости и страдании!»

Мы уже видели, что полное освобождение внутреннего мира человека, вызванное капитализмом, выступает в буржуазных условиях как полное опустошение, что «универсальное овеществление выступает как мертвое отчуждение, а отказ от определенных односторонних целей — как принесение в жертву собственной цели в пользу совершенно внешней цели»[3].

Утрата человеком его цельности вытекает из капиталистических отношений и является их результатом. Она усиливается и приобретает особенно уродливые формы в условиях капиталистического разделения труда. Уже в своем анализе вопроса о последствиях разделения труда в период мануфактуры К. Маркс указывал, что она, мануфактура, уродует человека, искусственно культивируя в нем какую-то только одну сноровку и подавляя мир его производственных наклонностей и дарований, подобно тому как в Южной Америке убивают животное для того, чтобы получить его шкуру и его сало. «Не только отдельные частичные работы распределяются между различными индивидуумами, но и сам индивидуум разделяется, превращается в автоматиче-

---

[1] См. К. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 313.
[2] Там же, стр. 231.
[3] Там же, стр. 387.

ское орудие данной частичной работы»[1]. Крупная индустрия, работающая на капиталистических началах, завершает этот процесс, накладывая свой отпечаток на *все общество.* «То, что сказано относительно мануфактурного разделения труда внутри мастерской, сохраняет свое значение и для разделения труда внутри общества»[2].

Разделение труда внутри современного капиталистического общества характеризуется тем, что «оно порождает специальности, обособленные профессии, а вместе с ними профессиональный идиотизм». К. Маркс цитирует французского экономиста Лемонте в связи с вопросом о влиянии разделения труда: «Мы приходим в величайшее удивление, видя, что у древних одно и то же лицо являлось одновременно выдающимся философом, поэтом, оратором, историком, священником, правителем и полководцем. Нас пугает такое обширное поприще. Каждый отгораживает себе известное пространство и замыкается в нем. Я не знаю, увеличивается ли в результате этого раздробления общее поле деятельности, но я хорошо знаю, что человек в результате этого мельчает»[3].

В условиях империализма раздробление, измельчание и калечение личности внешне как будто непосредственно вытекает из технологического процесса промышленного труда и его влияния на все общество, отсюда бесконечные жалобы на мнимый «естественный закон» промышленного производства. Так, например, из факта развития кибернетики делается такой вывод, будто «первая промышленная революция» обесценила человеческую руку, а «вторая промышленная революция» подобным же образом обесценит человеческий ум. Создается впечатление, будто утрата человеком всесторонне и сильно развитой индивидуальности непосредственно связана с техническим прогрессом.

Так, например, Карло Шмидт жалуется на то, что «...новое время превращает человека в робота, безжалостно подчиняет его технократии, а последние остатки человеческой свободы приносятся в жертву совершен-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 373.
[2] Там же, стр. 496.
[3] Там же, т. 4, стр. 159.

ству техники... Все охвачены страхом в ожидании того, какие еще сюрпризы преподнесет нам техника. Пессимизм, вызванный упадком цивилизации, имеет своим источником не только страх перед водородной бомбой. Причиной его является также то, что в наши дни утрачена вера в формирующую силу промышленного производства. Люди опасаются, что новые машины не только не освободят их, но, напротив, превратят их в рабов, а затем и в машины. Они опасаются того, что в век атомной энергии и автоматизации они могут превратиться в пещерных людей. Они опасаются того, что человек утратит свои творческие силы, за исключением некоторых математических и технических навыков у немногих избранных» [1].

Карло Шмидт передает здесь важную сторону мироощущения в современном буржуазном обществе, где метания и страхи находят свое отражение в искусстве *этого* общества при создании образа человека.

Но ни Шмидт, ни его коллеги, придерживающиеся столь же апологетических взглядов, не признают и не хотят признавать, что разрушение цельности и универсальности человеческой личности не является следствием технического прогресса, но есть лишь результат его влияния в специфически *капиталистических условиях*. Глубокое противоречие, которое заключается в том, что необычайно быстро прогрессирующее истощение человеческих сил и способностей в современной промышленности сопровождаетя интеллектуальной, духовной, моральной, а также отчасти физической деформацией, калечением, — это глубокое антагонистическое противоречие не вытекает из самого содержания технического прогресса, а является лишь продуктом его *капиталистической формы*. В изменении мироощущения человека, в его духовном, моральном и физическом калечении оно отражает лишь антагонизм между уровнем развития производительных сил в современном обществе и капиталистическим характером производственных отношений.

Кроме того, уровень развития современной техники с ее огромными энергетическими источниками, с широко

---

[1] Protokoll der Verhandlungen des Parteitages der sozialdemokratischen Partei Deutschlands vom 10. bis 14. Juli 1956 in München, S. 178.

автоматизированными производственными процессами, со все более широким применением в производстве кибернетики в корне подрывает старое разделение труда и объективно создает условия его преодоления.

В своей работе, направленной против Прудона, К. Маркс уже в 1847 году останавливается на этой проблеме: «Разделение труда на фабрике характеризуется тем, что труд совершенно теряет здесь характер специальности. Но как только прекращается всякое специальное развитие, начинает давать себя знать потребность в универсальности, стремление к всестороннему развитию индивида. Фабрика устраняет обособленные профессии и профессиональный идиотизм»[1].

В первом томе «Капитала» эти замечания были развиты в законченную теорию. Дальнейший технический прогресс, определяющий, особенно в последние двадцать лет, промышленное развитие передовых капиталистических стран, в еще большей мере подтверждает значение теоретических положений К. Маркса.

К. Маркс и Ф. Энгельс указывали, что техническая основа процесса капиталистического производства настолько же революционна, насколько консервативна она была в условиях всех предшествующих способов производства. Современная технология растворила пестрые, внешне не связанные между собой, закостенелые формы процесса общественного производства в сознательно обособленном планомерном и систематическом применении естественных наук. Современная технология открыла немногочисленные основные формы движения, к которым сводится вся производственная деятельность человеческого тела при всем многообразии применяемых при этом инструментов и машин. Она обосновала объективные предпосылки к тому, чтобы в конечном счете устранить не узкую специализацию производства, а калечащую специализацию человека, поставить человека в такое положение, когда он смог бы в зависимости от своих способностей, интересов, потребностей и склонностей переходить с работы в одной отрасли производства в другую. Технический прогресс создает для этого все большие предпосылки. «Поэтому природа крупной промышленности обусловливает *перемену труда́,* движение

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 160.

функций, всестороннюю подвижность рабочего. С другой стороны, *в своей капиталистической форме* она воспроизводит старое разделение труда с его окостеневшими специальностями»[1].

Мы видели, продолжает далее К. Маркс, «как это абсолютное противоречие уничтожает всякий покой, устойчивость, обеспеченность жизненного положения рабочего.., как это жестоко проявляется в непрерывном принесении в жертву рабочего класса, непомерном расточении рабочих сил и опустошениях, связанных с общественной анархией»[2].

Таким образом, в буржуазном обществе человека приводит к измельчанию, опустошает, калечит, делает односторонним не технический прогресс. «Но точно так же не подлежит никакому сомнению, что капиталистическая форма производства и соответствующие ей экономические отношения рабочих находятся в прямом противоречии с такими ферментами переворота и с их целью — уничтожением старого разделения труда. Однако развитие противоречий известной исторической формы производства есть единственный исторический путь ее разложения и образования новой. «Ne sutor ultra crepidam» [«сапожник, знай свои колодки»]. Эта nec plus ultra [вершина] ремесленной мудрости превратилась в ужасную глупость с того момента, когда часовщик Уатт изобрел паровую машину, цирюльник Аркрайт — прядильную машину, рабочий-ювелир Фультон — пароход»[3].

Еще более резкой критике подвергает К. Маркс буржуазных экономистов, стремившихся приписать техническому прогрессу то, что в действительности являлось следствием капиталистической формы общественного способа производства. Почти сто лет назад он сравнивал аргументы этих апологетов с «аргументами» знаменитого головореза Билла Сайкса из романа Ч. Диккенса «Оливер Твист», однако и теперь, в условиях империализма, это сравнение является столь же метким и точным. Вот рассуждение Билла Сайкса: «Господа присяжные, конечно, этим коммивояжерам горло было перерезано. Но это — не моя вина, а вина ножа. Неужели из-за таких временных неприятностей мы отменим употребление но-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 498.
[2] Там же, стр. 498.
[3] Там же, стр. 499.

жа? Подумайте-ка хорошенько! Что было бы с земледелием и ремеслами без ножа? Не приносит ли он спасение в хирургии, не служит ли орудием науки в руках анатома? А потом — не желанный ли это помощник за праздничным столом? Уничтожьте нож — и вы отбросите нас назад к глубочайшему варварству»[1].

Последствия утраты человеком его универсальности, калечащее, одностороннее влияние общественного разделения труда проявляются в условиях капитализма не только в сфере материального производства. Они влияют на все общество в целом. (Мы еще будем касаться вопроса о противодействии капиталистическому отчуждению, возникающему в процессе революционного рабочего движения.) Ф. Энгельс настойчиво указывал на опустошающее влияние последствий капиталистического разделения труда не только на рабочий класс как часть капиталистического отчуждения. «И не одни только рабочие, но и классы, прямо или косвенно эксплуатирующие их, также оказываются, вследствие разделения труда, рабами орудий своей деятельности: духовно опустошенный буржуа порабощен своим собственным капиталом и своей собственной страстью к прибыли; юрист порабощен своими окостенелыми правовыми воззрениями, которые, как некая самостоятельная сила, владеют им; «образованные классы» вообще порабощены разнообразными формами местной ограниченности и односторонности, своей собственной физической и духовной близорукостью, своей изуродованностью воспитанием, выкроенным по мерке одной определенной специальности, своей прикованностью на всю жизнь к этой самой специальности — даже и тогда, когда этой специальностью является просто ничегонеделание» [2].

К этому следовало бы еще добавить, что это порабощение распространяется и на художника, и на теоретика искусства, которые целиком подчинены своему искусству или своим собственным взглядам на искусство. Мы уже видели, что капиталистическое отчуждение неизбежно ведет к отрыву от действительности. Капиталистическое разделение труда, в сферу которого вовлекается искус-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 452.
[2] Там же, т. 20, стр. 303—304.

ство и искусствоведение, становится той социальной основой, из которой вырастают представления об искусстве как о некой автономной, изолированной области человеческого самовыражения. Оно становится социальной основой рабского подчинения искусства догмам и представлениям позднейшей буржуазной теории декаданса. Последняя характеризуется тем, что она фетишизирует конкретные исторические явления, свидетельствующие об упадке буржуазного искусства, и возводит их в застывшие «вечные категории». Здесь субъективизм и мистицизм идеалистического толка обретают довольно прочную социальную основу — качественно более прочную, чем это имело место в истории любого предшествующего отмирающего общественного строя.

Позднейшее буржуазное искусствоведение отражает это обстоятельство особенно наглядно. Достаточно указать лишь на эстетические теории Вильгельма Воррингера или Ганса Зедльмейера.

В основе воззрений Воррингера лежит идея автономного «художественного воления» (Kunstwollen). Под «абсолютным художественным волением» он понимает скрытую внутреннюю потребность, существующую совершенно независимо от объекта художественного творчества и способа художественного выражения и проявляющуюся как «воля к форме». Такие представления о полной автономии художественного творчества, оторванного не только от объекта, но и даже от способа художественного выражения, полностью соответствуют узкой, ограниченной специализации, существующей в буржуазном обществе, и являются ее характерным теоретическим выражением. Отличаясь крайним субъективизмом, они неизбежно приводят к отрицанию познавательного характера искусства. В полном соответствии со своей теорией Воррингер рассматривает «всю историю духовного познания и освоения мира как бесплодную трату сил, как движение по кругу. Перед нами горькая необходимость присмотреться и к другой стороне дела, показывающей, что каждый шаг в развитии духа сопровождался опошлением общей картины мира, за каждую ступень его человечеству приходилось расплачиваться постепенной утратой врожденного ощущения непостижимости вещей. Куда бы мы ни становились, к исходному или конечному пункту, которым для нас является Кант, — и в

том и в другом случае наша классическая европейская культура предстает перед нами в очень и очень сомнительном свете»[1].

Дело здесь не только в принципиальной враждебности прогрессу, содержащейся в этом высказывании. В конечном счете здесь нашла свое отражение капитуляция перед капиталистическим отчуждением, причем это сопровождается таким объяснением, которое может лишь ввести читателя в заблуждение: опошление общей картины мира в результате прогресса в области интеллектуальной жизни, отмирание враждебного человечеству ощущения непостижимости вещей и т. д. В свете марксистской теории отчуждения нетрудно понять действительную, объективную социальную причину этих причитаний.

Воррингер объясняет формы искусства и их изменение сменой двух главных настроений, или «психических потребностей», в отношении явлений окружающего мира: «устремленность к вчувствованию» (Einfühlungsdrang) и «устремленность к абстракции» (Abstraktionsdrang). «Устремленность к вчувствованию» предполагает счастливые, пантеистические отношения доверия между человеком и внешним миром. «Устремленность к абстракции», напротив, является «следствием глубокого внутреннего волнения человека, вызванного внешним миром; в религиозном отношении она гармонирует с ярко выраженной трансцендентальной окраской всех представлений»[2]. «Устремленность к абстракции» появляется из страха перед враждебным внешним миром. Это все же признание, характеризующее положение искусства и художника особенно в империалистический период капитализма. Следует добавить, что сама абстракция, одно из важнейших средств художественного выражения, неизбежно возникает вследствие утраты человеком его универсальности, вследствие обеднения и разрушения всесторонне развитой, богатой и цельной личности. Абстракция отражает эти явления. То, что для Воррингера является «вечным» законом развития искусства, в действительности является лишь свидетельством неспособности буржуазного искусства найти и художественно

---

[1] W. Worringer, Abstraktion und Einfühlung, München, 1919, S. 172.

[2] Там же, S. 19—20.

отразить объекты, достойные искусства; это толкает художника на путь «бессодержательных» экспериментов и поисков «чистой» формы.

Видный западногерманский искусствовед Ганс Зедльмейер на первый взгляд проповедует совершенно другие теоретические взгляды, чем, скажем, Воррингер. И все же они принципиально однородны, ибо выражают реакцию на положение искусства в условиях капитализма и империализма, хотя Зедльмейер более открыто и как будто более радикально говорит об измельчании и обеднении человеческой личности. По Зедльмейеру, искусство — это нечто автономное, изолированное от всего многообразия жизненных проявлений человека, нечто такое, что поднимается из глубин «той неосознанной сферы» восприятия и одержимости, «где открыта душа века»[1]. Здесь также исходным пунктом является мистицизм и отрицание познавательного значения искусства.

Несостоятельная теория автономии искусства, нелепая гордость худосочного «специалиста» по буржуазному искусству, находящегося в плену своих ограниченных представлений! И вот эту-то теорию Зедльмейер развивает дальше в своей работе «Первичные феномены» и, несмотря на видимость критики ее, объявляет принципом движения «современного» искусства. Таковы тенденции отдельных видов и жанров искусства и художественных средств к «чистоте и автономии» («чистая» живопись, «чистая» поэзия) — подчинение искусств геометрии и техническим конструкциям, что находит свое выражение в абстрактном искусстве, кубизме и конструктивизме, в изображении сюрреалистами бессмысленного как «убежища свободы» или в мнимых поисках экспрессионистами первопричины вещей.

Зедльмейер видит упадок буржуазного искусства, деградацию человеческой личности, и нередко он пишет об этом с горечью, правдиво и выразительно. Однако он видит в этом упадке не историческую, а «вечную» проблему человечества. Вот как, например, Зедльмейер объясняет деградацию личности и утрату ею гуманного начала: «Современное состояние человека, которое ярко выражено в символах искусства, представляет собой аномалию, и эта аномалия является в основе своей

---

[1] H. Sedlmayr, Verlust der Mitte, (West-) Berlin, 1956, S. 9.

всемирной и общечеловеческой, и лишь во второстепенных областях она носит социальный, экономический или культурный характер»[1].

Мы еще увидим, что «аномалия», которая «во второстепенных областях» имеет общественно-историческую природу, по Зедльмейеру, падает в основном на современный промышленный пролетариат, а не на капиталистические общественные формы.

Зедльмейер противопоставляет опустошенности человека, уничтожению в нем всего гуманного «представление о человеке, созданном по образу и подобию бога». Можно было бы со всем уважением отнестись к этому стремлению религиозным путем найти выход из того положения, которое сложилось в результате капиталистического господства, если бы это стремление не было проникнуто открытой враждебностью к науке и, следовательно, не было инструментом политического католицизма с его официозным обскурантизмом.

По мнению Зедльмейера, человечеству не хватает человечности, так как начиная с XIX века оно дало увлечь себя «духом техники», «духом геометрии» и «стремлением к неорганическому», связанным с его естественнонаучным познанием и деятельностью в промышленности. Таким образом, наука и технический прогресс оказываются истинной причиной утраты человеком его универсальности, исчезновения в нем всего гуманного. Как мы видим, позднейшая буржуазная теория искусства — Зедльмейер и в этом отношении является далеко не единственным представителем подобных воззрений — охотно пользуется «аргументацией» головореза из упомянутого романа Ч. Диккенса: нож виновен в убийстве. Правда, Зедльмейер в более изысканных выражениях говорит о «гипертрофии низших форм человеческого духа за счет более высоких»[2]. Под более «высокими» формами духа автор понимает антинаучное «спиритуалистическое» или мистическое познание сущности мира и слепую религиозную веру. С этих позиций Зедльмейер критикует «современное» буржуазное искусство, причем он делает ему совершенно незаслуженные комплименты: «Господство духа (то есть науки. — *Г. К.*) в важных об-

[1] H. Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 128.
[2] Там же.

ластях искусства — исторический, но совершенно неприемлемый факт»[1]. Другими словами, современнное буржуазное искусство кажется ему все еще недостаточно реакционным.

Мы уже видели, что определенная часть поборников буржуазного искусства теоретически санкционирует капиталистическое отчуждение, с «слепым усердием» перенося законы природы, и особенно законы неорганической природы, на человеческое общество и его художественное отражение. И вот мы только что видели, что другие буржуазные теоретики со столь же слепым усердием выступают против теоретического познания и его перенесения в область художественного творчества. Эти теорийки уничтожают друг друга — в этом их единственное достоинство. Однако они не настолько противоречат друг другу, чтобы не быть в состоянии выступать единым фронтом с апологетических позиций. С одной стороны, нужно было теоретически обосновать заключающуюся в капитале чуждую материальную силу, объявив ее «вечным» закономерным условием развития искусства нашего времени, и тем самым способствовать ее дальнейшему укреплению. С другой стороны, Зедльмейер пытается поставить в вину пролетариату те последствия капиталистического отчуждения, которые уже невозможно отрицать. Враждебное искусству обращение человечества к «неорганическому» миру, к вере в силу научного познания, которое он подвергает критике в первую очередь, объясняется им следующим образом: познание «приобретает необычайную динамичность, как только среди индустриальных рабочих появляется численно все более возрастающий тип человека, который всю свою жизнь имеет дело с неорганическим миром. Преобразование всего общества совершается людьми этого типа в своих собственных интересах и преследует цель постоянно удерживать сознание человека на неорганической ступени развития. Тип «неорганического» человека провозглашается универсальным»[2].

Так вот в чем, оказывается, дело. Борьба за возрождение человека как существа, созданного по образу и

---

[1] H. Sedlmayr, Die Revolution der modernen Kunst, Hamburg, 1955, S. 104.

[2] H. Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 143.

подобию бога, выявляется, таким образом, — говорит Зедльмейер об этом прямо или нет — как борьба против классовых интересов рабочих и против научного мировоззрения рабочего класса. Такая теория, внешне прикрытая критическими фразами об утрате человеком человечности, может стать эстетическим кредо политического католицизма.

Не следует недооценивать влияния подобных теорий на практику буржуазного декадентского искусства позднего периода. Оно, конечно, редко проявляется в «дословном» претворении подобных теорий в художественном творчестве. Однако оно в решающей мере определяет тот духовный климат, в котором происходит развитие буржуазного искусства. Художественная теория и художественная практика оказывают влияние друг на друга. И практика и теория выросли на общей почве капиталистического отчуждения. Одержимые своими теориями и представлениями, неспособные свободно оценивать свою собственную практику, скованные цепями своей собственной узости и догм, они стали формой выражения характерной буржуазно ограниченной специализации. Однако эта карикатура на капиталистическую свободу духа, которая не ощущает своих цепей, так как она хорошо чувствует себя в этих цепях, не только становится, как мы это видели, гносеологической реакцией на прогресс искусства, но и выливается в открытую социальную реакцию, поскольку ее ограниченная специализация глубоко противоречит объективным условиям ликвидации «старого» разделения труда, ликвидации, назревающей в процессе современного развития производительных сил. Как теория, так и практика позднейшего буржуазного искусства фетишизируют и прославляют научно-технический прогресс, всячески превознося *антигуманные условия его капиталистических форм,* они стремятся опорочить прогресс, поставить в вину рабочему классу враждебность искусству и антигуманизм капиталистического общества. И в том и другом случае они относятся к факту враждебности капитализма искусству с *апологетических позиций* и, следовательно, способствуют упадку искусства.

Подчинение человека чуждым, подавляющим его материальным силам; ограничение его узкими рамками одной специальности, ее господство над человеком;

утрата человеком своей цельности, универсальности, духовное обнищание и моральная деградация, одним словом, калечение и опустошение человека и, следовательно, постепенное исчезновение в нем человеческого начала — такова естественная, глубоко враждебная человеку историческая тенденция капиталистического способа производства.

Эта историческая тенденция находится в антагонистическом противоречии с объективными основами эстетической сущности искусства, по своему характеру она глубоко враждебна искусству. Искусство и капитализм, особенно в его империалистической стадии, все больше и больше становятся несовместимыми, взаимоисключающими явлениями. Не случайно, что И. Р. Бехер, защищая искусство, защищая природу и право поэзии на существование, вступил в непримиримое противоречие с капиталистическим общественным строем. Как никто другой в немецкой литературе, он не только превратил свое искусство в оружие политической и идеологической борьбы, но и вел политическую и идеологическую борьбу с капитализмом, империализмом и фашизмом, рассматривая ее как инструмент для защиты и освобождения поэзии. Лишь утвердившись на этих позициях, все наше искусство стало политическим. Сонет Бехера «Весь человек» можно рассматривать как его политическое кредо:

Весь человек: вся область сложных чувств
И все оттенки разума и воли,
Все то, чем он нам близок, чем нам чужд
В его страданьях, в радости и в боли, —
Весь человек — каков бы ни был он —
Ширококостен, мускулист и крепок
Иль щупл на вид, но мощной мыслью цепок,
Чей ход не может быть преодолен, —
В своей любви и в гневе отрицанья,
В своем паденье и в своем величье,
В расцвете сил и в тяжкий миг страданья —
Он весь нам дорог тысячью обличий,
Всю полноту его существованья
Велит понять гуманный наш обычай *.

Во всем сонете нет ни одного «политического» слова, он не содержит ни одного антикапиталистического или

антиимпериалистического высказывания, выдержанного в духе социализма. И тем не менее это политическое выступление в защиту «цельного человека» является ярко выраженным программным произведением в подлинном смысле этого слова. В нем изображен социалистический антипод тому образу человека, который прославлялся при империализме, в условиях буржуазного декаданса, — антипод той опустошенности человека, которая провозглашалась программой искусства. Это совершенно иной мир, не похожий на тот мир, о котором, например, говорит Т. С. Элиот:

Мы полые люди,
Трухой начиненные люди;
Мы все сгрудились — и дышим,
А наши понурые головы
Набиты соломой. Увы!
Мы шепчем друг другу без голоса
Нам самим непонятное что-то —
Словно ветра осеннего шепот
Меж стеблями жухлой травы
Или лапок крысиных шуршанье
По осколкам стекла в нашем погребе.

Образ без формы, тень без окраски,
Тщетная сила, порыв искалеченный.

Вы — те, кто уже переправились,
Не опуская глаз,
В Царствие смерти вечное, —
Вы вспомните нас —
Если вообще вспомните —
Не как души, гордыней погубленные,
А просто как полых людей,
Трухой начиненных людей *.

Было бы банальным обвинять Т. С. Элиота в «нехудожественности» его искусства на том основании, что он рисует образ человека, лишенный всякого содержания и всего человеческого, — образ, созданный обществом, с ограниченностью которого автор уже примирился. В стихотворении Элиота слышится искреннее человеческое чувство скорби и даже ужаса по поводу того, что стало с человеком. И именно эти мотивы, неопределенные, но достаточно громкие, заставляют и такое худо-

жественное воплощение образа человека отнести к разряду поэзии.

И тем не менее это «примирение», которое постепенно влечет за собой признание, а затем и эстетическое приукрашивание и открытое оправдание буржуазного общества, знаменует собой переход к антиэстетическим принципам. Изображение пустоты и бессодержательности человека сменяется прославлением инфантильности и кретинизма, показывается процесс разложения человеческой личности. Вместо человека объектом искусства становится монстр. Таковы инфантильный «Бэби Долл» Тэнесси Вильямса, юродивый в пьесе Семюэля Беккета «Молли», с его обрывками мыслей, полная бессмыслица в пьесе «В ожидании Годо» или предсказание гибели человечества в «Финале игры». Здесь действуют персонажи, представляющие собой в физическом отношении лишь некое подобие человека. Гам, слепой и парализованный, лежит в инвалидной коляске, Клов не в состоянии сидеть, безногие Нелл и Негг ютятся в бочках для отбросов, откуда они выбираются, чтобы участвовать в бессмысленной, в конце пьесы вновь начинающейся дискуссии, которая сама оказываетя заведомым недоразумением и абсурдом. Эти образы должны иллюстрировать мучительный процесс гибели человечества.

Искусство отказывается от самого себя; буржуазия отказывается от гуманистического идеала своей юности, она отбрасывает его с наслаждением, садизмом и глубоким равнодушием. «Вчерашние парвеню» говорят о своей собственной гибели как о гибели всего человечества; только эта мысль еще в состоянии доставить им наслаждение.

В романе «Доктор Фаустус» в разговоре между композитором Адрианом Леверкюном и Серенусом Цейтбломом Томас Манн с большой выразительностью раскрывает общественный смысл отказа умирающей буржуазии от своего собственного прогрессивного наследия.

«— Я понял, *этого быть не должно.*

— Чего, Адриан, не должно быть?

— Доброго и благородного, — отвечал он, — того, что зовется человеческим, хотя оно добро и благородно. Того, за что боролись люди, во имя чего штурмовали бастилии и о чем, ликуя, возвещали лучшие умы, этого не должно быть. Оно будет отнято. Я его отниму.

— Я не совсем тебя понимаю, дорогой, что ты хочешь отнять?

— Девятую симфонию, — отвечал он. И к этому, сколько я ни ждал, уже ничего не прибавил»[1].

Не должно быть такого состояния, чтобы люди боролись за победу человечности. Человек, «вся великая сущность человека» отнимается.

Уже в 1844 году К. Маркс писал о последствиях капиталистического отчуждения. Труд рабочего еще не является проявлением его самодеятельности. Он принадлежит другому, он является потерей самого себя. (В среде паразитической буржуазии, для которой ничегонеделание стало «специальностью», фактическим жизненным содержанием, эта «потеря самого себя», утрата подлинно человеческого, можно сказать, подразумевается сама собой.) К. Маркс писал: «В результате получается такое положение, что человек... чувствует себя свободно действующим только при выполнении своих животных функций — при еде, питье, в половом акте, в лучшем случае еще расположась у себя в жилище, украшая себя и т. д., — а в своих человеческих функциях он чувствует себя только лишь животным. *То, что присуще животному, становится уделом человека, а человеческое превращается в то, что присуще животному.*

Правда, еда, питье, половой акт и т. д. тоже суть подлинно человеческие функции. Но в абстракции, отрывающей их от круга прочей человеческой деятельности и превращающей их в последние и единственные конечные цели, *они носят животный характер»*[2].

Абстракция, о которой здесь говорит К. Маркс, не является просто голой абстракцией (хотя многие позднейшие буржуазные теоретики выводят эту абстракцию отвлеченно, постулируя ее в качестве «condition humaine» вообще и выдавая за нормальное состояние человека). Эта абстракция стала действительностью, особенно среди паразитических слоев современной буржуазии, «сладкая жизнь» которой все чаще и чаще становится достоянием широкой гласности.

В период загнивания капитализма, в эпоху империализма, это смешение человеческого и животного дости-

[1] Томас Манн, Собрание сочинений, т. 5, М., 1960, стр. 617.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 564 (курсив мой. — *Г. К.*).

гает своей высшей точки. Буржуазный декаданс отражает этот объективный процесс, создавая подлинный культ животного, бесчеловечного, половой извращенности, — культ, не имеющий себе равных в истории отмирающих классов. По своей сущности этот культ является столь же антигуманным, сколь и антиэстетичным; выражая объективные условия жизни современного буржуазного общества, он находится в полном противоречии с искусством и сущностью художественного вообще. В современных условиях широкое распространение этого культа аномального, «животного в человеке», культа инстинкта и самой низменной извращенности связано с идеологической подготовкой к атомной войне.

Мы видели, что отношения капитала лежат в основе всего процесса капиталистического отчуждения. Противоречие между общественным характером труда и частным характером присвоения заключает в то же время и глубокое антагонистическое противоречие между индивидуумом и обществом.

Человек — существо общественное, и, поставленный в подлинно человеческие условия существования, он относится к самому себе как к наличному живому роду, «относится к самому себе как к существу *универсальному* и потому свободному» [1]. Однако основное противоречие капиталистического способа производства проявляется также в том, что общественная жизнь становится лишь средством индивидуальной жизни, а голая абстракция индивидуальной жизни делается целью всей общественной жизни [2].

Уже в ранних своих произведениях К. Маркс и Ф. Энгельс вскрыли антигуманную сущность этого процесса. «Свободная промышленность и свободная торговля упраздняют привилегированную замкнутость, а тем самым и борьбу привилегированных замкнутостей между собой; наоборот, на место привилегий... они ставят человека, освобожденного от привилегий и уже не связанного с другим человеком хотя бы *видимостью* общих уз, и порождают всеобщую борьбу человека против человека, индивидуума против индивидуума. Таким же точно образом и все *гражданское общество* есть эта война от-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 564.
[2] См. там же, стр. 565.

даленных друг от друга уже только своей *индивидуальностью* индивидуумов друг против друга и всеобщее необузданное движение освобожденных от оков привилегий стихийных жизненных сил... В современном мире каждый человек *одновременно* — член рабского строя и публично-правового союза. Именно *рабство гражданского общества* по своей *видимости есть величайшая свобода,* потому что оно кажется завершенной формой *независимости* индивидуума, который принимает необузданное, не связанное больше ни общими узами, ни человеком, движение своих отчужденных жизненных элементов, как, например, собственности, промышленности, религии и т. д., за свою *собственную* свободу, между тем как оно, наоборот, представляет собой его завершенное рабство и полную противоположность человечности»[1].

Разумеется, «завершенная форма независимости индивидуума» является в капиталистическом обществе лишь *видимостью.* В условиях буржуазного строя человек также не может быть свободным от общества. Однако узы, связывающие индивидуума с обществом, не являются *человеческими* узами, они выражают лишь отчужденность материальной силы, которая, подобно року, довлеет над ним.

Тем самым создаются условия, когда «эгоистический индивидуум гражданского общества в своем нечувственном представлении и безжизненной абстракции воображает себя *атомом,* т. е. не стоящим в отношении к чему бы то ни было, самодовлеющим, лишенным потребностей, *абсолютно полным,* блаженным существом»[2].

Буржуазные общественные отношения с самого начала создали предпосылки к тому, что их духовное освоение должно было вылиться в преклонение перед эгоистическим индивидуумом. Совершенно закономерным является то, что великая гуманистическая буря, сопровождавшая появление на свет буржуазного общества, после 1848 года сменилась многоголосым лепетом об индивидуальном самоопределении человека буржуазного общества. По этому поводу Альфред Курелла замечает, что сам факт открытия и неумеренного восхваления качеств изолированного индивидуума, провозглашение этих качеств присущими человеку вообще знаменовал

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 129—130.
[2] Там же, стр. 134.

собой разложение гуманизма, которое в философии Ницше привело к превращению гуманизма в ярко выраженный антигуманизм[1].

Антагонистическое и по своей сущности антигуманистическое противопоставление индивидуума и общества, неизбежно вытекающее из условий капиталистического производства, все больше и больше становится одной из важнейших идеологических проблем этого общества. Это противопоставление оказывает глубокое влияние на все направления развития буржуазного искусства.

Мы не имеем возможности подробно останавливаться здесь на тех духовных и идеологических проблемах, над которыми тщетно билось буржуазное искусство, пытавшееся в бесчисленных вариантах и самых различных по своему характеру экспериментах найти решение этих проблем. Для этого потребовалось бы обширное специальное исследование. Здесь же нас интересует чисто эстетическая сторона этой проблемы, возникшей вследствие развития капитализма.

Разрыв, антагонизм индивидуальных и общественных явлений глубоко отражается и в художественном методе, который неизбежно становится объективным ферментом разрушения реалистической типизации, распада конкретных и органических связей между индивидуальным и общественным. Процесс развития буржуазного искусства, особенно после 1848 года, отражает этот распад совершенно отчетливо.

Этот процесс характеризуется, с одной стороны, ложным обобщением, то есть ложным в эстетическом отношении выделением всеобщего, все меньше и меньше содержащего в себе существенных человеческих элементов, и, с другой стороны, индивидуализацией, оторванной от глубоко общественного и человеческого содержания жизни индивидуума. Уже в дискуссии о Зикингене Ф. Энгельс указывал на это обстоятельство в письме к Лассалю: «Вы совершенно справедливо выступаете против господствующей ныне *дурной* индивидуализации, которая сводится просто к мелочному умничанью и составляет существенный признак оскудевающей литературы эпигонов»[2]. Это замечание направлено вместе с тем и

[1] См. A. Kurella, Der Mensch als Schöpfer seiner selbst, S. 18—19.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 29, стр. 492.

против ложной типизации у Ф. Лассаля, герои которого были «рупорами духа времени».

В буржуазной литературе — особенно это заметно на примере Геббеля — стал складываться художественно-эстетический метод, характеризующийся тем, что так называемое «всеобщее», то есть непонятное общественное или человеческое явление, отрывалось от живых характеров и превращалось в мистическую, абстрактную идею. С другой стороны, живое, индивидуальное не только сводилось к частному, но и к показу незначительного, случайного в характере героя, например, к более или менее натуралистическому изображению того, как герой откашливается или плюет, к изображению патологических черт отдельного индивидуума. Утрачивается такое художественное завоевание реализма, как изображение связей между явлениями. Оба пути ведут в конечном счете к разрушению в искусстве гуманистического образа человека.

Пытаясь встать на защиту предвзятых, исторически несостоятельных идей (роль наследственности, деятельного сострадания и т. д.), натурализм придавал им внешне правдоподобные, случайные индивидуальные черты, рабски скопированные с действительности.

Меринг вскрыл и резко критиковал эту эстетическую дилемму буржуазного натурализма. Поэтому он сближал буржуазный натурализм — как с точки зрения содержания, так и с точки зрения художественного метода — с реакционным романтизмом.

В чрезвычайно глубоком анализе позднего периода творчества Ибсена Плеханов указывает на то, что символизм углубляет эту закономерную тенденцию в развитии буржуазного искусства. В ряде позднейших произведений Ибсена действия героев не вытекают из их характеров, они и не претендуют на то, чтобы быть типическими характерами в типических обстоятельствах; перед зрителем выступает «символ», образное выражение абстрактной идеи. Плеханов показывает, что о Сольнесе и Рубеке, Розмере и Джоне Габриеле Боркмане можно с уверенностью сказать лишь то, что Ибсен сам не знает, к чему они должны стремиться. На замечание о том, что «это ведь символы», и на возражение, что «символизм есть та форма искусства, которая дает удовлетворение нашему желанию выйти из ее пределов,

он дает нам конкретное вместе с абстрактным», Плеханов отвечает: «Но, во-первых, та форма искусства, которая дает нам конкретное вместе с абстрактным, несовершенна в той самой мере, в какой живой, художественный образ обескровливается и бледнеет вследствие примеси абстракции, а во-вторых, зачем нужна эта примесь абстракции?»[1] Эта абстракция нужна для того, чтобы выйти за пределы действительности. Плеханов показывает, что это объясняется тем, что мышление художника не справляется с данной действительностью и поэтому не в состоянии определить *направление ее развития*. Но ведь в сущности это бегство от действительности, утрата *действительности,* действительного содержания и предмета искусства.

Бегство в сферу абстрактного, этот характерный признак позднейшего буржуазно-декадентского искусства, является художественно-фантастическим отражением того факта, что в самой действительности отсутствует общественное и человеческое содержание. *достойное искусства.* Оно является сознательным или бессознательным признанием этого отсутствия, нередко же оно выражает примирение с ним.

Как мы уже видели, вся система капиталистического отчуждения, особенно в период перехода к империализму и в условиях монополистического капитализма, создает такое положение, при котором деформируются и разрушаются сами объективные основы эстетической сущности искусства. Именно в этом заключается наиболее характерная особенность понятия враждебности капиталистического способа производства искусству. Антигуманистические тенденции капитализма образуют реальную основу позднейшего буржуазного декаданса, который как направление, как фаза в развитии художественной жизни человечества принимает характер, враждебный искусству и в конце концов разрушающий его.

Однако было бы ошибочно механически отождествлять декаданс *как направление* и как целый исторический период в художественном развитии человечества с отдельным произведением или отдельным художником. Если основу исторической тенденции этого периода составляет защита загнивающего буржуазного общества,

[1] Г. В. Плеханов, Искусство и литература, М., 1948, стр. 774.

то это еще отнюдь не означает, что каждое отдельное произведение искусства, которое может быть причислено к категории позднейшего буржуазного декаданса, содержит в себе апологетические тенденции и потому должно быть решительно отвергнуто с позиций революционной марксистско-ленинской теории. Субъективное отношение художника к капиталистическому отчуждению, его сознательная, субъективная реакция на коренные процессы, происходящие в капиталистическом обществе позднего периода, могут не иметь решительно ничего общего с апологетикой.

БОРЬБА ПРОТИВ КАПИТАЛИСТИЧЕСКОГО ОТЧУЖДЕНИЯ

До тех пор пока рабочий класс вынужден бороться в условиях капиталистического общества, пока он не одержал победу, он не может устранить враждебного искусству влияния капиталистического отчуждения. Для подчинения общественных сил господству общества недостаточно научного познания. Для этого необходим общественный подвиг — победоносная социалистическая революция.

И тем не менее борьба пролетариата против капитализма породила во всех странах мира литературу и искусство, которые еще до победы социалистической революции воспевали величие человека социалистического общества, литературу, прошедшую путь от первых робких опытов до бессмертных произведений мирового значения, от Демьяна Бедного до Максима Горького; от Георга Веерта и Роберта Швейхеля до Иоганнеса Р. Бехера, Бертольта Брехта и Анны Зегерс, от Эжена Потье до Андрэ Стиля и Луи Арагона, от Эрнеста Джонса до Джека Линдсея и Ш. О'Кейси; литературу, представленную Сунао Токунага или Альбертом Мальцем, Мартином Андерсеном Нексе, Мао Дунем и Лу Хсуном, Аттилой Джозефом и Станиславом К. Нейманом, Халлдором Лакснессом и Франком Харди. Социалистическая литература национального и международного значения возникла в то время, когда еще не пробил час социалистической революции. На какой почве она вырастает, какие общественные причины определяют ее эстетическое содержание?

И при капитализме борющийся революционный рабочий класс подвергается воздействию закона капиталистического отчуждения в менее губительной форме. Сами условия пролетарской борьбы противодействуют отчуждению и образуют ту питательную почву, на которой может осуществляться эстетическое обновление искусства в духе социализма и реализма. Борьба является для рабочего класса и трудящихся масс тем условием, которое позволяет им как человеческим существам вновь занять свое место, утраченное ими вследствие капиталистического отчуждения.

«Если социалистические писатели признают за пролетариатом эту всемирно-историческую роль, то это никоим образом не происходит от того, что они... считают пролетариев богами. Скорее наоборот... Так как в жизненных условиях пролетариата все жизненные условия современного общества достигли высшей точки бесчеловечности; так как в пролетариате человек потерял самого себя, однако вместе с тем не только обрел теоретическое сознание этой потери, но и непосредственно вынужден к возмущению против этой бесчеловечности велением... властной *нужды,* этого практического выражения *необходимости,* — то ввиду всего этого пролетариат может и должен сам себя освободить. Но он не может освободить себя, не уничтожив своих собственных жизненных условий. Он не может уничтожить своих собственных жизненных условий, не уничтожив *всех* бесчеловечных жизненных условий современного общества, сконцентрированных в его собственном положении. Он не напрасно проходит суровую, но закаляющую школу *труда.* Дело не в том, в чем в данный момент *видит* свою цель тот или иной пролетарий или даже весь пролетариат. Дело в том, *что́ такое пролетариат на самом деле* и что́ он, сообразно этому своему *бытию, исторически* вынужден будет делать»[1].

Здесь К. Маркс сформулировал условия и гуманистические цели борьбы рабочего класса. С осознания этого положения Маркса начинается революционная социалистическая литература, которая находит этическое и эстетическое оправдание в полном понимании своих гумани-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 39—40.

стических устремлений. В 1845 году, вскоре после появления полемической работы К. Маркса и Ф. Энгельса «Святое семейство», в «Книге немецкого гражданина» было напечатано стихотворение «Индустрия», принадлежавшее перу их общего друга — Георга Веерта. Это была ода, в которой воспевался

Властитель мысли — человек,
Что красоту творил из века в век.

Это была ликующая песня творческому духу человека:

Великой целью благо возгласил
Он, человек, природу покоряя,
И для победы не жалел он сил,
И не было его дерзаньям края!..

Произведения Георга Веерта одушевляют мысль о преемственности гуманистических традиций человечества, о его фаустовском стремлении к господству над природой и над самим собой. Социалистическая литература подхватывает великую тему могущества человека, которое проявляется им в труде и возвышает его над богами.

Изобретения, рудники, железные дороги, корабли, фабрики —

О если бы подземный добрый бог
Главу бессмертную поднять бы мог,
Как был бы удивлен он и растроган,
Старик Гефест железною дорогой!

«Индустрия — богиня наших дней». Однако это мрачная, враждебная людям богиня; в условиях существующих общественных форм она является воплощением всего бесчеловечного:

На черный трон, угрюма и мрачна,
В руке сжимая плеть, взошла она·
На лбу печать жестокости холодной
К пришедшей в храм ее толпе голодной.
Взор устремляя ненасытный свой,
Она людских ждет жертвоприношений.
Склонись, бедняк, покорною главой,
Гордись, богач, сияньем украшений.

Веерт видит путь, ведущий к избавлению от бесчеловечности капиталистического способа производства, он

видит и силы, породившие капиталистическое производство:

...Кто меч и цепи выковал умело,
Возьмет тот меч и цепи сбросит смело!

Его стихотворение имеет ярко выраженное революционно-пролетарское содержание. Но уже этот первенец революционно-пролетарской литературы отчетливо показывает, каким целям и стремлениям обязана она своим существованием и какие идеалы питают ее поэтическое вдохновение. В конце стихотворения перед взором поэта возникает видение:

Все, что людским трудом сотворено,
Не одному, а всем даст изобилье,
Последней цепи ржавое звено
Порвет напор последнего усилья.
Изменится богини темный лик;
Все вкруг нее преобразится вмиг!
И гнет труда, никем не облегченный,
Навек падет, самим трудом сраженный!
И в книге золотой — свершится так! —
Поведает история навеки:
Сам человек — хозяин высших благ,
И счастье человека — в человеке!..
Свободна будет речь, забыв про гнет,
Свободно человек вперед пойдет,
И поцелуем радостным природа
Вознаградит великий труд народа [1].

Нетрудно заметить художественное несовершенство этого стихотворения, его абстрактность, не отличающиеся новизной аллегории. «Индустрия» Веерта не является шедевром. В определенном смысле это стихотворение не является типичным и для самого автора, «первого и наиболее выдающегося поэта пролетариата» (Энгельс). Однако, несмотря на все недостатки, оно может служить характерным примером гуманистического содержания социалистического искусства как в идейном, так и в художественном отношении. Это происходит, пожалуй,

[1] Г. Веерт, Избранные произведения, т. I, М., 1957, стр. 45—47.

именно потому, что в нем слишком непосредственно и прямо, слишком «по-просветительски» (в смысле «прозаически») высказывается основная мысль, и оно было бы выразительнее, если бы в нем было больше живых интонаций.

Стихотворение Веерта свидетельствует о том, что борьба за «возрождение человеческой сущности» является подлинной, великой темой социалистического искусства, подобно тому как борьба за могущество и величие человека является основой его эстетического содержания. В то же время оно наглядно показывает, как социалистическое сознание поэта, понимание им сущности общественного развития определяет и все его поэтическое осмысление действительности. К. Маркс говорит: «Социальная революция XIX века может черпать свою поэзию только из будущего, а не из прошлого»[1]. Однако Веерт ясно показывает, что это обстоятельство ни в коей мере не приводит к разрыву преемственной связи с общим развитием человеческой культуры. Напротив, он глубоко убежден в том, что революционный прогресс будет происходить на основе этой всеобщей культурной традиции, начиная с античности.

Идеи подлинно социалистического гуманизма образуют ту духовную основу, на которой только и может возникнуть идеал красоты социалистической литературы и искусства. Многие стихотворные и прозаические произведения, особенно в ранний период развития пролетарской литературы, черпали свою этику и поэзию в идейном отражении гуманистического развития рабочего класса и освободительного характера его борьбы. Свой эстетический идеал они находили в том глубоком ощущении, которое давало им осознание этого факта. Несколько десятилетий спустя И. Р. Бехер выразил эту мысль в своем стихотворении «Гимн красоте»:

Что мир красив, узнал я в детстве раннем.
Хвала идеям справедливым тем,
Что входят в массы, правят их сознаньем
И силою становятся затем,
Мир изменяя в наш великий век...[2]

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 8, стр. 122.
[2] И. Р. Бехер, Избранные сочинения, стр. 133.

Многим произведениям ранней пролетарской поэзии, выражающим стремление заглянуть в романтическое революционное будущее, свойствен несколько отвлеченный, абстрактный характер. Они свидетельствуют о том, что поэты были еще не в состоянии понять, как сама действительность влияла на те мысли, которые они выражали в своих произведениях. Здесь еще не хватало реализма — факт, неизбежный на первом этапе революционного пролетарского движения, ставший, однако, со временем несовместимым с адекватным художественным отражением действительного, практического революционного движения, ибо действительная, практическая история не является лишь осуществлением общих абстрактных закономерностей. «*История,* — писали К. Маркс и Ф. Энгельс в «Святом семействе», — не делает *ничего,* она «не обладает *никаким* необъятным богатством», она «не сражается *ни в каких* битвах»! Не «история», а именно *человек,* действительный, живой человек — вот кто делает все это, всем обладает и за все борется. «История» не есть какая-то особая личность, которая пользуется человеком как средством для достижения *своих* целей. История — *не что иное,* как деятельность преследующего свои цели человека» [1].

Георг Веерт уже в ранний период своего творчества стремился выйти за рамки абстрактно-отвлеченного повествования и создать образ конкретного, реального, живого человека, делающего историю. Он избрал трудный путь реализма, и в самой жизни, среди нужды и угнетения, находил поэзию и красоту, которую он оживлял своим поэтическим вдохновением. Это ему блестяще удалось осуществить прежде всего в «Песнях из Ланкашира» и в «Песнях подмастерьев».

Ф. Энгельс особо указывал, что Веерт «по своей оригинальности, остроумию и в особенности по своей пламенной страстности» гораздо лучше Фердинанда Фрейлиграта. С этой точки зрения он хотя и не ставит Веерта на один уровень с Гёте и Гейне, но относит его к той же плеяде. Если Георг Веерт и пользовался часто гейневскими формами, то лишь для того, чтобы наполнить их совершенно оригинальным, самостоятельным содержа-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 102.

нием[1]. Этот пример еще раз показывает, что социалистическая литература на своем пути к реализму не порывала с великим наследием прошлого, но воспринимала его традиции и развивала их дальше.

Однако художественное развитие социалистического искусства, приобретение им реалистической полноты и жизненности характеров стало возможно не только благодаря дальнейшему прогрессу в сфере самого пролетарского революционного искусства. Это развитие носит не только идейно-исторический характер и связано не только с художественным методом. Оно задается самой действительностью, предопределяется жизнью, страданиями и борьбой революционного рабочего класса.

Нет нужды приводить здесь многочисленные примеры того, как неумолимый механизм *капиталистического производства* в рабочее и нерабочее время толкает труженика под Джаггернаутову колесницу капитала, как он совмещает в себе «нищету, муки труда, рабство, невежество, огрубление и моральную деградацию»[2] и в то же время создает предпосылки для победы рабочих над тем способом производства, который обрекает их на нужду и порабощение.

Однако было бы крайне ошибочно видеть в этом противоречии типичную схему для создания образа современного революционного рабочего: с одной стороны, продукт бесчеловечных и уродливых капиталистических отношений, с другой стороны, человек, уверенный в победе пролетарской борьбы. Калечащее воздействие капиталистического производства не является каким-то неизбежным роком, неумолимо довлеющим над рабочим; революционная борьба оказывает огромное влияние на формирование его личности. Она, подобно броне, защищает его от бесчеловечного воздействия «капиталистического способа производства, доживающего свои последние дни». Говоря словами Ф. Меринга, эта борьба вызывает в рядах пролетариата «революционный психологический процесс, который... шаг за шагом воздвигает стену, противостоящую, подобно несокрушимой крепости, любому насилию, любой лжи его угнетателей»[3].

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч. т. 21, стр. 5.
[2] Там же, т. 23, стр. 660.
[3] F. Mehring, Aufsatze zur deutschen Literatur von Hebbel bis Schweichel, S. 494.

Часто и не без основания говорят об историческом оптимизме революционных пролетариев, которым нечего терять, кроме своих цепей, но которые знают, что им предстоит завоевать весь мир. Исходя из этой отличительной черты революционера, Меринг выдвигает эстетическое требование, согласно которому социалистическая литература должна являть собой не картину грязи и смрада, но картину торжества и света. Здесь имеется в виду не приукрашивание действительности и не розовый оптимизм, скользящий по поверхности явлений, а глубокое отражение всего богатства человеческой личности, которая формируется в ходе освободительной борьбы пролетариата.

Какой универсальной (и какой совершенно различной в определенных исторических условиях) может быть эта существенная черта — оптимизм — в личности революционного рабочего! Как обеднили бы мы эту черту, если бы стали рассматривать и художественно изображать ее лишь как явление познавательного или идейного порядка. Высказывания Ф. Энгельса о революционном авангарде немецкого рабочего класса после поражения Парижской коммуны и особенно в период действия исключительного закона против социалистов ясно показывают, каким разнообразным, сложным и богатым является образ рабочего.

Ф. Энгельс с глубоким уважением относился к ветерану пролетарской борьбы, щеточнику Иоганну Филиппу Беккеру; в письме к А. Бебелю он с сочувствием говорит о затруднительном материальном положении Беккера и о его тяжелой личной жизни (ему грозила слепота): «Меня очень порадовала встреча с этим богатырем, хотя и состарившимся физически, но все еще веселым и готовым к борьбе. Это герой нашей рейнско-франкской саги, как она воплощена в «Песне о Нибелунгах», — ни дать ни взять воскресший скрипач Фёлькер»[1]. Ф. Энгельс всячески стремился создать Беккеру благоприятные условия для того, чтобы он мог спокойно работать над своими мемуарами.

Ф. Энгельс восхищался не только отдельными участниками революционного движения, но всем классом пролетариев, доказавшим свой всепобеждающий опти-

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 559—560.

мизм. Он расценивал морально-политический и духовный рост рабочих-социалистов как явление, имевшее решающее значение в историческом развитии того времени. А испытаний, которым они подвергались, было более чем достаточно: война 1870—1871 годов с ее шовинистическим угаром, осадное положение, судебные процессы и тюрьмы, постоянно усиливавшиеся полицейские преследования, конфискации, высылки, все новые и новые жертвы. Положение обострялось действием исключительного закона против социалистов. И все это сопровождала экономическая нужда и изнурительный труд. Как же воздействовал этот двойной, даже тройной гнет на авангард рабочего класса?

В 1875 году Ф. Энгельс писал: «Все преследования приводили к противоположным результатам: они не только не могли сломить или хотя бы согнуть рабочую партию, но лишь привлекали к ней новых приверженцев и укрепляли ее организацию. В своей борьбе как с властями, так и с отдельными буржуа рабочие везде проявляли свое умственное и моральное превосходство, доказав, особенно в своих столкновениях с так называемыми «работодателями», что теперь они — рабочие, являются просвещенными людьми, а капиталисты — неучами. При этом борьбу они большей частью ведут с юмором, который является лучшим доказательством их веры в свое дело и сознания собственного превосходства»[1].

Полное хладнокровие в атмосфере всеобщего военного опьянения, свобода от милитаристского угара и безудержных славословий «великолепию германского рейха», верность духу пролетарского интернационализма[2], несокрушимая стойкость, соблюдение железной дисциплины, спокойствие, самообладание и бодрость духа в борьбе, презрение к врагу, готовность совместно действовать, совместно выступать[3] и приносить любые жертвы; дух социалистической сознательности, осознание себя наследниками великого духовного подъема в Германии и обладание даром теоретического мышления — таковы черты, которые выделяет Ф. Энгельс в своей характеристике немецкого революционного проле-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 18, стр. 498.
[2] См. там же.
[3] См. там же, т. XXVII, стр. 355.

тариата после 1870 года. «Впервые в истории крепко сплоченная рабочая партия выступает как настоящая политическая сила, развивающаяся и выросшая в условиях жесточайших преследований, неудержимо завоевывая одну позицию за другой. Сила, свободная от всякого филистерства и шовинизма, в самой филистерской и опьяненной победой стране Европы, сила, существование и рост которой так же непонятны и таинственны для правительств и старых господствующих классов, как лавина христианства была таинственна и непонятна для властей погибающего Рима»[1].

Ни одна из этих многообразных сторон новых общечеловеческих и общественных отношений и качеств, составляющих понятие «революционный оптимизм», не была присуща революционному пролетариату «от природы». Каждая из этих сторон явилась продуктом конфликтов, борьбы и преодоления противоречий. На это также неоднократно указывал Ф. Энгельс.

В этом отношении глубокая характеристика положения в Германии содержится в письме Ф. Энгельса Бернштейну:

«Германия — прескверная страна для людей со слабой волей. Узость и мелочность гражданских политических отношений, провинциализм даже в крупных центрах, мелкие, но назойливые притеснения, которые приходится претерпевать в борьбе с полицией и бюрократией, — все это обессиливает вместо того, чтобы побуждать к отпору, и, таким образом, в этой большой «детской» многие сами в конце концов впадают в детство. Узость жизненных условий порождает узость кругозора, так что человеку, живущему в Германии, требуется много ума и энергии для того только, чтобы быть в состоянии видеть несколько дальше своего непосредственного окружения, не упускать из виду общую связь мировых событий и не впасть в ту самодовольную «объективность», которая не видит дальше собственного носа и именно поэтому является самой узколобой субъективностью, хотя бы она и разделялась тысячами таких субъектов.

Но как ни естественно возникновение этого направления, прикрывающего «объективным» умничанием свою

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVII, стр. 423—424.

ограниченность и свою неустойчивость, тем не менее против него должна вестись решительная борьба. И тут сами рабочие массы представляют собой самую надежную точку опоры. Они одни живут в Германии в более или менее современных условиях: все их малые и большие несчастья коренятся в гнете *капитала*, и в то время как всякая иная борьба в Германии — и социальная, и политическая — мелочна, ничтожна и ставит себе жалкие задачи, которые в других странах уже давным-давно разрешены, борьба рабочих — единственная великая борьба, единственная, стоящая на уровне эпохи, единственная, которая не обессиливает борцов, а наполняет их все новой энергией» [1].

Ф. Энгельс неоднократно указывал на то обстоятельство, что духовный и моральный рост немецкого рабочего движения происходил в неустанной борьбе со всякого рода отрицательными традициями, которыми обременены различные классы общества. Он особо предостерегал против мелкобуржуазно-мещанской, филистерской психологии, которая, возникнув еще в период 30-летней войны, охватила в Германии все слои общества и, будучи сродни прислужничеству и верноподданническому смирению, стала поистине наследственным злом и «наследственным пороком всех немцев».

По словам Ф. Энгельса, эта черта сделала Германию за границей смешной и достойной презрения. Это филистерство — главная причина господствующей у нас дряблости и бесхарактерности, оно царит на троне так же часто, как и в хижине сапожника. «Лишь с тех пор как в Германии образовался *современный* пролетариат, лишь с тех пор в его лице развился класс, почти совершенно не зараженный этой немецкой наследственной болезнью и проявивший в борьбе отвагу, энергию, юмор и упорство» [2].

Вместе с тем следует также указать, что революционная борьба пролетариата способствует тому, что в жизни борющегося пролетария начинают формироваться новые отношения. Сама человеческая личность становится возвышеннее, ее характер — более богатым, многогранным, человечным и, следовательно, прекрасным.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVII, стр. 181—182.
[2] Там же, стр. 287—288.

В жизни, в процессе борьбы и революции возникают условия, которые подготавливают почву для развития великого социалистического искусства. Но, для того чтобы это искусство было в состоянии отражать все богатство и полноту жизненных проявлений человека в их диалектическом, революционном развитии, оно должно развиваться в направлении социалистического, реалистического искусства. Лишь тогда оно будет в состоянии адекватно отражать прогрессивное развитие, полнее показывать человеческие характеры такими, какими их формирует современное рабочее движение. Капиталистическое отчуждение необычайно обедняло личность человека как в жизни, так и в искусстве; оно уничтожало в нем его величие, его человечность, его многогранность. Рабочее движение возвращает человеческой личности в жизни и в искусстве ее богатство, многосторонность, делает ее общественной и, следовательно, человечной личностью. Оно осуществляет то, о чем Франц Меринг писал уже в 1898 году в конце своей «Истории германской социал-демократии».

Революционное рабочее движение стало краеугольным камнем развития человеческой культуры. «Каждое всемирно-историческое массовое движение похоже на большую фреску, которую надо смотреть на известном расстоянии; кто исследует ее под лупой, тот может вообразить себе, что он не видит ничего, кроме беспорядочной кучи грубых клякс и штрихов. Близорукий глаз легко дает себя сбить этим с толку; ...кто в состоянии исторически мыслить и судить, тот всегда будет рассматривать революционное рабочее движение только в его общей исторической связи. Но и ему, конечно, придется почувствовать в другой форме, насколько малы силы отдельного человека в сравнении с этим огромным мировым поворотом. Он сумеет проследить победоносное движение потока, но о том, что живет в его пурпурной глубине, об умственной и нравственной энергии, о человеческом благородстве, о стремлении к подвигам и жажде знания, которые в тех индивидуальных судьбах гонят вперед воду, — обо всем этом он сумеет дать лишь слабое представление. Здесь открываются неиссякаемые сокровища великолепнейшего материала для современных художников слова, которые хотят быть достойными этого имени. Не то, чтобы пролетарий, в

котором пробуждено классовое сознание, стал вследствие этого совершенным человеком. Пусть погибающая буржуазия утешится по поводу своего морального и политического упадка гримасою «сверхчеловечества»; рабочее движение есть истинно человеческое и чисто человеческое. Да и как могут возникнуть идеальные люди при бесчеловечных условиях, в которые капитализм ставит всю массу людей. Именно из глубины человеческого унижения рабочий класс пробивается вверх к достойному человека существованию, но в этой борьбе развертываются все те черты истинной человечности, для которых у модного философа буржуазии Ницше нет достаточно презрительных слов...

Все это совершается не в один день, не везде равномерно, не без помех и отступлений, но кто знает современный рабочий класс, тот признает наличие громадного прогресса, имеющего для культуры человечества неизмеримо большее значение, чем когда-либо имели для нее догматы всех религий и учений всех философов» [1].

Мы видели, что буржуазное общество породило антагонистическое противоречие между индивидуумом и обществом. Оно представляет собой войну «отделенных друг от друга уже только своей *индивидуальностью* индивидуумов друг против друга и всеобщее необузданное движение освобожденных от оков привилегий стихийных жизненных сил» [2].

Уже в условиях буржуазного строя в недрах революционного рабочего движения исчезает антагонизм между личностью и обществом, перестает действовать волчий закон войны всех против всех. Как и все коммунистическое рабочее движение, «если оно охвачено организацией и ею руководит знание» [3], так и каждый отдельный участник этого движения не может вступать в противоречие с интересами всего общества, будущее которого, будущее «общественного человека» они представляют. Впоследствии единство личных и общественных интересов теоретически найдет свое наивысшее

---

[1] Ф. Меринг, История германской социал-демократии, Госиздат, 1922, стр. 371—372.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 129.
[3] Там же, т. 16, стр. 10.

историческое выражение в ленинском учении о партии и в его живом воплощении, в боевом союзе единомышленников — в партии нового типа. Это единство неизбежно вытекает из исторического движения самого буржуазного общества, на что уже указывается в «Манифесте Коммунистической партии»: «Условием существования капитала является наемный труд. Наемный труд держится исключительно на конкуренции рабочих между собой. Прогресс промышленности... ставит на место разъединения рабочих конкуренцией революционное объединение их посредством ассоциации» [1].

Этот факт имеет чрезвычайно важное значение для выяснения проблемы формирования личности социалистического общества. Лишь в рамках этой ассоциации может происходить формирование личности, ее обогащение, может осуществиться тенденция к всестороннему развитию индивидуума, о чем уже шла речь выше: «Только в коллективе индивид получает средства, дающие ему возможность всестороннего развития своих задатков, и, следовательно, только в коллективе возможна личная свобода... Мнимая коллективность, в которую объединялись до сих пор индивиды, всегда противопоставляла себя им как нечто *самостоятельное*; а так как она была объединением одного класса против другого, то для *подчиненного* класса она представляла собой не только совершенно иллюзорную коллективность, но и новые оковы. В условиях действительной коллективности индивиды обретают свободу в своей ассоциации и посредством ее» [2].

В рамках буржуазного общества эта ассоциация представлена лишь революционным рабочим движением в его различных исторических формах.

Для искусства и художественного метода отсюда вытекают далеко идущие выводы. Из анализа рабочего движения, который дают основоположники марксизма-ленинизма, вытекает, что нельзя выделять, делать самостоятельным индивидуальное, частное, психологическое в противовес общественному. В то же время нельзя и выделять и придавать чрезмерное *самостоятельное значение общественному*, сверхиндивидуальному

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, т. 4, стр. 435—436.
[2] Там же, т. 3, стр. 75 (курсив мой. — Г. К.).

как существу адекватного художественного отражения революционной борьбы рабочего класса, в какой бы форме ни выступало это «выделение» — в форме ли абстракции «идеи», «движения» или аморфной «массы». Таким образом, и отсюда вытекает объективная необходимость реалистического отражения борьбы рабочих, в которой они стремятся вновь занять место, достойное человека.

Уже в своих ранних произведениях К. Маркс ясно указывал на гуманистическое, этическое содержание единства личного и общественного даже в самых ранних формах рабочего движения, и это содержание не только не ограничивается «чисто» политической и идеологической сферой, но и распространяется на все сферы жизни. К. Маркс писал: «Когда между собой объединяются коммунистические *рабочие*, то целью для них является прежде всего учение, пропаганда и т. д. Но в то же время у них возникает благодаря этому новая потребность, потребность в общении, и то, что выступает как средство, становится целью. К каким блестящим результатам приводит это практическое движение, можно видеть, наблюдая собрания французских социалистических рабочих. Курение, питье, еда и т. д. не служат уже там средствами соединения людей, не служат уже связующими средствами. Для них достаточно общения, объединения в союз, беседы, имеющей своей целью опять-таки общение; человеческое братство в их устах не фраза, а истина, и с их загрубелых от труда лиц на нас сияет человеческое благородство» [1].

Правда, здесь необходимо учитывать ту значительную историческую дистанцию, которая отделяет эти объединения французских или английских рабочих от партии в «современном» понимании этого слова. Однако существуют определенные основы для установления гармонии между индивидуумом и обществом, гармонии, которая ведет к обогащению как личности, так и общества в целом. В социалистической литературе эта ступень ассоциации рабочих впервые нашла свое художественное воплощение в очерке Г. Веерта «Праздник цветов у английских рабочих». В этом очерке, относя-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 607.

щемся к 1845 году, Веерт выразительно показывает всю поэтичность этого празднества. Он заканчивается следующими словами:

«А в кабачке «Старая баранья лопатка» открыли окна — ночь была уж очень хороша. Весело сияли звезды, словно и они радовались за бедных маленьких людей там, внизу, на земле, радовались за рабочих Йоркшира, которые наперекор жесточайшему гнету устраивают такие прекрасные, поэтические празднества. Да, поистине поэтические! Ибо, если праздник цветов английских рабочих и не похож на ежегодное торжество французской молодежи в память клемансы Изор, где дождем сыплются серебряные и лавровые венки, кубки и другие драгоценности и многие поэты читают самые звонкие из своих сонетов, то все же гораздо более скромный праздник цветов куда знаменательнее, потому что он без всякого внешнего давления возник в самой толще народа. Это говорит о том, что рабочий наряду с политическими интересами хранит в сердце еще и клад истинной любви к природе — любви, которая, являясь источником всякой поэзии, в будущем поможет народу создать и подарить миру новую литературу и новое могучее искусство» [1].

При поверхностном и, конечно, при враждебном взгляде на это явление может показаться, что с обострением революционной борьбы пролетариата за завоевание политической власти, с ростом боевого сообщества партии нового типа сфера гармонических отношений между индивидуумом и сообществом сужается. Может показаться, что это отношение все больше и больше превращает политические и идеологические отношения в узы, односторонне связывающие индивидуумы с революционным сообществом. В действительности же дело обстоит как раз наоборот. Сфера общественных интересов и условий, которые через коллектив утверждают индивидуума как революционного борца и социалистическую личность, все более расширяется. Это свидетельствует о постоянном росте человеческой личности. Достаточно вспомнить роман М. Горького «Мать». Пелагея Власова, ее сын Павел или другие революционеры — герои романа не просто становятся политически

[1] Г. Веерт, Избранные произведения, т. 2, стр. 170.

более активными, опытными и сознательными по мере того, как они все больше и больше включаются в революционное движение. Огромное эстетическое значение романа М. Горького в значительной мере объясняется тем, что писатель с большим мастерством показывает в нем, как с ростом политической активности и сознательности в его героях растет чувство человеческого достоинства, как они приобретают новые, положительные качества, проявляют новые способности и таланты, как в них рождаются новые мысли и чувства, их характеры обогащаются и приобретают индивидуальные черты и как они в ходе пролетарской борьбы, несмотря на суровые испытания и жертвы, становятся более человечными и духовно более прекрасными. Каждая сцена романа М. Горького ясно показывает, где заключается тот источник, который питает духовный рост отдельной личности. Этим источником является коллектив борцов за социализм.

Однако не следует представлять себе дело так, будто динамическое развитие революционной личности происходит внутри статичного и неизменного в своих интересах и целях сообщества. По мере обострения всех противоречий капитализма — а мы по-прежнему ведем здесь речь лишь о периоде борьбы рабочего класса за власть — непрерывно расширяется, обогащается, становится многообразным круг интересов, в защиту которых выступает революционное рабочее движение от имени всего человечества. В империалистических странах рабочий класс возглавляет также не только борьбу за социализм, но и за демократию, гуманизм, за спасение культуры и мира. В движении рабочего класса, особенно в его высшей исторической форме — в коммунистическом и рабочем движении, в настоящее время сходятся и воплощаются все коренные интересы человечества, больше того, сохранение самой жизни человеческого рода.

Это величайшее богатство человеческих и общественных отношений, представленное сообществом борцов за социализм, становится самым глубоким источником всестороннего формирования и развития личности социалистического общества. В немецкой литературе это безграничное богатство отношений еще до освобождения из-под гнета капитализма и фашизма глубоко, всесто-

ронне и ясно осознал, почувствовал и впитал в себя И. Р. Бехер, в лирических произведениях которого личность самого поэта находит художественное воплощение. Это величайшее богатство, которое может обрести отдельный индивидуум, связанный с социалистическим сообществом и партией, нашло свое удивительное поэтическое выражение в «Поэме о человеке» Кубы. Эта поэтичность основана на том, что поэт «становится поэтическим образом» и, являясь социалистическим борцом против бесчеловечности капитализма, фашизма и империалистической войны, символизирует собой и художественно воплощает все человечество, начиная с самых отдаленных эпох истории до его коммунистического будущего. Здесь заложены глубочайшие основы эстетической красоты социалистической, последовательно партийной поэзии, которая заявляет о себе со всей ее исторически-конкретной определенностью как подлинно общечеловеческая поэзия.

По выражению И. Р. Бехера, это литература «вопреки всему». Это литература, которая выступает против бесчеловечности империализма и помогает бороться с ней. При этом образ человека при всей его необычайной духовной широте предстает в этой литературе как реальный образ человека своего времени:

Штампует Время маленьких людей,
Да, так штампует Время.
Оно печатью жаркой ставит клейма
вокруг... ноздрей, у рта, у глаз,
вокруг...
Ведь каждый облик
Должен быть похож на Время,
а Время — это мы!
Созданья наших рук —
соборы стройные
и низенькие клетки,
Нужда и Радость
нами рождены!

Уже в период господства империализма соцалистическое искусство противодействует искажению облика человека. При этом становление нового человека в Советском Союзе после 1917 года, а также встреча и дружба с советскими людьми в решающей мере способство-

вали тому, что наша литература смогла выполнить эту миссию. Она не бежит в прошлое, в докапиталистическую эпоху. Она не переносит своего героя в отдаленное будущее как некий чуждый действительности «вечный» идеал. Куба спрашивает:

И кто же, отбросив страх,
Воскликнет:
— Я должник!
Кто, пальцем ткнув в свое отраженье,
зачислит на себя людские прегрешенья,
свершенные в бесчисленных веках? [1]

Его «Поэма о человеке» является ответом на эти вопросы. Наша литература художественно воссоздает простого человека, каким он выходит из капиталистического общества, во всем его богатстве, она рисует как человека, ставшего достоянием истории, так и человека, находящегося в стадии своего «абсолютного движения и становления». Социалистический поэт раскрывает законы движения, которые лежат в основе процесса становления, он изображает путь действия, познания и революции, — путь, на котором человечество как бы подает себе руку:

Так в путь, мое дитя, —
ты этот мир узнаешь,
закроешь Библию,
откроешь «Капитал».
Ты в грозные века
созреешь,
возмужаешь.
И к Ленину придешь!
И мир, что ты познал,
и прибыли,
у нас награбленные,
наши —
вернем себе
борьбою и трудом!

---

[1] Куба, Избранное, М., 1954, стр. 86—87.

Глава тринадцатая

БЛАГОПРИЯТСТВУЕТ ЛИ НАШЕ ВРЕМЯ ИСКУССТВУ?

Восьмидесятилетний Гёте вкладывает в уста умирающего Фауста следующие слова:

Болото тянется вдоль гор,
Губя работы наши вчуже.
Но чтоб очистить весь простор,
Я воду отведу из лужи.
    Мильоны я стяну сюда,
    На девственную землю нашу.
    Я жизнь их не обезопашу,
    Но благодатностью труда
    И вольной волею украшу.
Стада и люди, нивы, села
Раскинутся на целине,
К которой дедов труд тяжелый
Подвел высокий вал извне.
Внутри по-райски заживется.
Пусть точит вал морской прилив,
Народ, умеющий бороться,
Всегда заделает прорыв.
    Вот мысль, которой весь я предан,
    Итог всего, что ум скопил.
    Лишь тот, кем бой за жизнь изведан,
    Жизнь и свободу заслужил.
Так именно, вседневно, ежегодно,
Трудясь, борясь, опасностью шутя,
Пускай живет муж, старец и дитя.
Народ свободный на земле свободной
Увидеть я б хотел в такие дни.
Тогда бы мог воскликнуть я: «Мгновенье!
О как прекрасно ты, повремени!

Воплощены следы моих борений,
И не сотрутся никогда они».
И это торжество предвосхищая,
Я высший миг сейчас переживаю [1].

Это были самые возвышенные слова действенного гуманизма, когда-либо до того сказанные в Германии. Однако видение Фауста было видением умирающего. Мечта о свободном труде, о свободном человеке на свободной земле, о всеобщем стремлении, преодолевающем силы природы, — все это было лишь мечтой. Стук лопат был лишь самообманом — это был стук лемуров, которые рыли могилу для Фауста — человека; «благодатности труда» еще не существовало, весь простор еще не был очищен. Мечты Фауста были всего лишь предчувствием, пока еще невыполнимым.

Но спустя всего лишь пятнадцать лет двадцатишестилетний Карл Маркс написал следующие слова о роли рабочего класса и его исторической освободительной миссии: «*Коммунизм* как *положительное* упразднение *частной собственности* — этого *самоотчуждения человека* — и в силу этого как подлинное *присвоение человеческой* сущности человеком и для человека; а потому как полное, происходящее сознательным образом и с сохранением всего богатства достигнутого развития, возвращение человека к самому себе как человеку *общественному*, т. е. человечному. Такой коммунизм... есть *подлинное* разрешение противоречия между человеком и природой, человеком и человеком, подлинное разрешение спора между существованием и сущностью, между опредмечиванием и самоутверждением, между свободой и необходимостью, между индивидом и родом. Он — решение загадки истории, и он знает, что он есть это решение» [2].

Здесь была сформулирована гуманистическая программа пролетарской революции — программа гуманизма, который не был лишь мечтой, чисто духовным явлением, это был такой гуманизм, которому в ходе революционной практики социалистических преобразований и движения к коммунизму суждено было обрести плоть и кровь.

---

[1] Гёте, Фауст, ч. 2, М., 1953, стр. 553.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 588.

К. Маркс доказал, что лишь современный пролетариат исторически призван совершить этот подвиг, о котором мечтали все великие гуманисты прошлого. «Исследовать исторические условия, а вместе с тем и самое природу этого переворота и таким образом выяснить ныне угнетенному классу, призванному совершить этот подвиг, условия и природу его собственного дела — такова задача научного социализма, являющегося теоретическим выражением пролетарского движения» [1]. И первым словом научного социализма была именно эта программа реального гуманизма.

Когда в 1871 году парижский пролетариат впервые (и лишь на несколько месяцев) завоевал политическую власть и установил диктатуру пролетариата, К. Маркс сразу же указал на реальный, общественно-объективный, чуждый каких-либо утопий характер его великой освободительной борьбы: «Рабочий класс не ждал чудес от Коммуны. Он не думает осуществлять решением народа готовые и законченные утопии. Он знает, что, для того чтобы добиться своего освобождения и вместе с тем достигнуть той высшей формы, к которой неудержимо стремится современное общество в силу собственного своего экономического развития, ему придется выдержать продолжительную борьбу, пережить целый ряд исторических процессов, которые совершенно изменят и обстоятельства и людей. Рабочему классу предстоит не осуществлять какие-либо идеалы, а лишь дать простор элементам нового общества, которые уже развились в недрах старого разрушающегося буржуазного общества» [2].

Мы уже видели, какие многообразные изменения претерпевают люди и обстоятельства в ходе революционной борьбы за социализм. Однако час освобождения, навсегда утвердившего высшую форму жизни, открывшего новую эпоху в истории человечества и вторую главу всемирной истории, — этот час пробил лишь в 1917 году в результате победы ленинской партии, рабочих и крестьян России.

Ныне мировая социалистическая система стала решающим фактором развития всего человеческого об-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 295.
[2] Там же, т. 17, стр. 347.

щества; мировая система социализма и силы, борющиеся против империализма и за социалистическое преобразование общества, определяют ныне главное содержание, направление и главные черты человеческого общества современной эпохи — в области экономики, политики и культуры[1].

С победой революционного пролетариата во многих странах мира, с установлением социалистических производственных отношений в странах социализма, в том числе и в ГДР, возникают новые объективные предпосылки для свободного развития и полного расцвета культуры и искусства. Идейное оружие марксизма-ленинизма позволяет правильно познавать природу и сущность этих объективных процессов и определять цели дальнейшего развития и реальные, вполне осуществимые идеалы. Возникают объективные и субъективные предпосылки для новой эпохи — эпохи красоты.

Произведения основоположников марксизма-ленинизма, а также решения коммунистических и рабочих партий, представляющие собой дальнейшее развитие марксизма-ленинизма, дают идейное направление для понимания жизненных явлений и для постановки новых задач. Это относится не только к сфере экономики, политики и идеологии, но и касается исторических условий и, следовательно, природы современного и дальнейшего развития искусства. Эти исторические условия неразрывно связаны с возникновением новой, — высшей формы жизни, о которой в свое время говорил Маркс. Наша действительность — вот что определяет новые эстетические критерии.

В чем же заключаются объективные исторические принципы, характеризующие социалистическое эстетическое содержание литературы и искусства, которое развивается в современных общественных условиях? Какие следствия вытекают из этих принципов для эстетического субъективизма художественного метода?

Прежде чем подробнее остановиться на этих вопросах, мне представляется необходимым указать на прин-

---

[1] «Программные документы борьбы за мир, демократию и социализм», стр. 41.

ципиально новую ступень культуры, которая была достигнута в современную эпоху в результате роста сил социализма и коммунизма, — ступень, являющуюся основой развития современного искусства.

НОВЫЙ ДЕНЬ КУЛЬТУРЫ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

Социалистические преобразования, развернутое строительство социалистического общества и переход к коммунизму — это явления невиданного исторического значения, явления, оказывающие глубокое и определяющее влияние на развитие человеческой культуры и искусства.

В своей работе «Анти-Дюринг» Ф. Энгельс в общих чертах нарисовал картину революционных преобразований, необходимых для построения коммунизма:

«Раз общество возьмет во владение средства производства, то будет устранено товарное производство, а вместе с тем и господство продукта над производителями. Анархия внутри общественного производства заменяется планомерной, сознательной организацией. Прекращается борьба за отдельное существование. *Тем самым человек теперь — в известном смысле окончательно — выделяется из царства животных и из звериных условий существования переходит в условия действительно человеческие.* Условия жизни, окружающие людей и до сих пор над ними господствовавшие, теперь подпадают под власть и контроль людей, которые впервые становятся действительными и сознательными повелителями природы, потому что они становятся господами своего собственного объединения в общество. Законы их собственных общественных действий, противостоявшие людям до сих пор как чуждые, господствующие над ними законы природы, будут применяться людьми с полным знанием дела и тем самым будут подчинены их господству. То объединение людей в общество, которое противостояло им до сих пор как навязанное свыше природой и историей, становится теперь их собственным свободным делом. Объективные, чуждые силы, господствовавшие до сих пор над историей, поступают под контроль самих людей. И только с этого момента люди начнут вполне сознательно сами творить свою историю, только тогда приводимые ими в движе-

ние общественные причины будут иметь в преобладающей и все возрастающей мере и те следствия, которых они желают. *Это есть скачок человечества из царства необходимости в царство свободы»*[1].

Важнейшим реальным гуманистическим результатом революции является, по словам Ф. Энгельса, самоосвобождение человечества от оков капиталистического отчуждения, ликвидация господства продукта труда над его производителем, устранение всех враждебных человеку природных и общественных условий и законов его общественного поведения; освобождение от всех объективных чуждых ему сил, которые до сих пор определяли историю, тогда как последняя должна определяться и контролироваться человеком. Это событие образует реальную общественную основу того нового состояния человеческой культуры, которое Ф. Энгельс назвал как окончательное выделение человечества из животного мира. Это конец предыстории человечества и начало его подлинной истории — совершенно новой ступени развития человеческой культуры.

Понятие «культура» в широком смысле слова включает в себя всю совокупность материальных и духовных процессов, в ходе которых люди выходят из мира природы, все «больше удаляются от животных в узком смысле слова»[2], и, подчиняя себе природу и свою собственную общественную организацию, все больше и больше становятся «человечными» людьми. Степень развития культуры показывает, в какой мере люди, *опираясь на свой труд*, в результате развития своих производительных сил создали исторически обусловленную «искусственную», «вторую» природу.

Однако не только труд, не только развитие производительных сил становится рычагом и важным материальным выражением культурного прогресса человечества, ибо не только степень господства человека над природой определяет степень развития культуры. Ф. Энгельс писал: «Лишь сознательная организация общественного производства с планомерным производством и планомерным распределением может поднять

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 294—295 (курсив мой. — *Г. К.*).

[2] Там же, стр. 358.

людей над прочими животными в общественном отношении точно так же, как их в специфически биологическом отношении подняло производство вообще»[1].

По сравнению с прежними теориями культуры революционный момент в теории социалистической культуры К. Маркса и Ф. Энгельса заключается в том, что они раскрыли характер, определили единство и связь (а также чрезвычайно противоречивое развитие) этих двух определяющих факторов эволюции культуры. С этой точки зрения невозможно переоценить культурное значение общественных процессов, происходящих в настоящее время. Наша современная историческая эпоха характеризуется, с одной стороны, необычайно быстрым усилением господства человека над природой: успехи Советского Союза в освоении космоса открыли совершенно новую эпоху мировой цивилизации. С другой стороны — и это главное, — содержание нашей эпохи характеризуется переходом от капитализма к социализму, начатым Великой Октябрьской социалистической революцией, борьбой народов против империализма, который рушится под их ударами. Наша эпоха является эпохой перехода все новых и новых народов на путь социализма, эпохой триумфа социализма и коммунизма в мировом масштабе[2].

Социализм достиг небывалых творческих успехов в области производства, науки и техники и в создании нового, свободного содружества людей, все в большей мере обеспечивающего их материальные и духовные потребности[3].

В странах социалистического лагеря начали действовать объективные, подлинно гуманистические по своей сущности закономерности перехода к социализму и коммунизму, на которые указывал Ф. Энгельс. Больше того, отражая силу социалистического лагеря, эти закономерности действуют уже далеко за его пределами и оказывают все более и более действенное влияние на ход исторического развития.

В условиях социалистического строя высвобождение новых мощных сил природы не означает, как это имеет

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 359.

[2] См. «Программные документы борьбы за мир, демократию и социализм», стр. 39.

[3] См. там же, стр. 40.

место при империализме, создания новой чудовищной силы порабощения и уничтожения человека; достижения человеческого гения не обращаются теперь против самого человека. Напротив, в результате этих достижений становится возможным такое состояние общества, когда «впервые можно будет говорить о действительной человеческой свободе, о жизни в гармонии с познанными законами природы»[1].

Насколько велик прогресс, достигнутый человеком за последние десятилетия в освоении природы, видно уже из того, что каких-нибудь девяносто лет назад Ф. Энгельс писал, что «вся протекшая до сих пор история может быть охарактеризована как история промежутка времени от практического открытия превращения механического движения в теплоту до открытия превращения теплоты в механическое движение»[2]. С того времени этот круг, в котором паровая машина воплощала наивысшую форму развития производительных сил, расширился до такой степени, что паровая машина представляется ныне безнадежно устаревшей. И это происходит не только вследствие создания новых, значительно более совершенных агрегатов по превращению тепловой энергии в механическую — от мотора Отто до реактивного двигателя. Практическое использование электричества, химизация производственных процессов, управляемое преобразование атомной энергии в другие формы энергии, открытия ядерной физики, проникновение человеческого разума в сферу экспериментального воспроизведения фотосинтеза — все это показывает, насколько расширилась область практического господства человека над природой. До сих пор творческая энергия человека была направлена на усиление, облегчение мускульных усилий и на своего рода совершенствование руки человека; с развитием кибернетики творческие усилия человека направляются на облегчение труда и на усовершенствование человеческого мозга. До сих пор вся человеческая деятельность в течение тысячелетий происходила в пределах старой orbis terrarum — четвертого декабря 1957 года первый советский спутник вышел за пределы земного круга.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 117.
[2] Там же.

Круг познанных и освоенных человеком законов природы, с которыми он может находиться в полной гармонии, лишь в условиях социализма необычайно расширился и качественно изменился. Однако эти огромные качественные изменения, открывшие перед социализмом совершенно новые горизонты в области культуры, касаются не только конкретного труда, который не порабощает теперь человека, как некая чуждая ему сила, что являлось выражением действительного бескультурья, отсутствия культуры. Они в равной мере относятся к человеческой деятельности, собственно, человеческой самодеятельности — к живому труду.

В докапиталистические периоды свободная человеческая «самодеятельность и производство материальной жизни были разделены вследствие того, что они являлись уделом различных лиц, и производство материальной жизни вообще считалось... второстепенным видом самодеятельности»[1]. При капитализме труд потерял всякую видимость свободной человеческой самодеятельности, производство материальной жизни, человеческий труд стали средством, а материальное богатство — самоцелью жизни[2]. Материальный, производительный труд вызывался нуждой, он определялся совершенно внешней целесообразностью и был несвободным.

«Царство свободы начинается в действительности лишь там, где прекращается работа, диктуемая нуждой и внешней целесообразностью... Как первобытный человек, чтобы удовлетворять свои потребности, чтобы сохранять и воспроизводить свою жизнь, должен бороться с природой, так должен бороться и цивилизованный человек, должен во всех общественных формах и при всех возможных способах производства. С развитием человека расширяется это царство естественной необходимости, потому что расширяются его потребности; но в то же время расширяются и производительные силы, которые служат для их удовлетворения. *Свобода в этой области может заключаться лишь в том, что коллективный человек, ассоциированные производители рационально регулируют этот свой обмен веществ с природой, ставят его под свой общий контроль, вместо того чтобы*

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 67.
[2] См. там же.

он господствовал над ними как слепая сила; совершают его с наименьшей затратой силы и при условиях, наиболее достойных их человеческой природе и адекватных ей»[1].

Такое направление в развитии начинается лишь в условиях социализма; лишь теперь человеческий труд и свободная человеческая самодеятельность (деятельность, которая и субъективно утверждает человека как человека и придает ему сознание своего человеческого достоинства) действительно становятся идентичными понятиями. К. Маркс определял этот свободный труд как «единственно возможную, но отрицательную форму самодеятельности»[2].

Далее К. Маркс говорит: «...но тем не менее это все же остается царством необходимости. По ту сторону его начинается *развитие человеческих сил, которое является самоцелью, истинное царство свободы,* которое, однако, может расцвести лишь на этом царстве необходимости, как на своем базисе»[3]. Осуществление этого царства свободы, в котором всестороннее развитие всех сил, способностей, удовлетворение потребностей всех индивидуумов становится целью всего общественного развития, и есть коммунизм. Тогда непосредственный труд и рабочее время не являются уже единственными источниками и мерилом богатства общества. Критерий необходимого рабочего времени и свободного времени меняется, противоречия, существовавшие между ними, исчезают. Необходимое рабочее время станет мерой потребностей общественного индивида, а экономия рабочего времени — тождественной развитию производительных сил.

В условиях свободного творческого труда мера сэкономленного рабочего времени становится мерой богатства, то есть увеличения свободного времени — времени на всестороннее развитие индивида, всех его способностей, индивидуальных склонностей и потребностей. Эти индивидуумы оказывают обратное воздействие на важнейшую производительную силу — производительный труд. Поэтому свободное развитие индивидуума вызывает, как это предсказывал К. Маркс, «сокращение до

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 25, ч. II, стр. 386 (курсив мой. — *Г. К.*).

[2] Там же, т. 3, стр. 67.

[3] Там же, т. 25, ч. II, стр. 387 (курсив мой. — *Г. К.*).

минимума необходимого общественного труда, которому соответствует художественная, научная и прочая подготовка индивидуумов в результате высвобождения для них времени и средств»[1].

Человек полностью и окончательно становится мерой всех вещей, он окончательно избавляется от всякой нужды и внешнего принуждения. Он полностью и окончательно *становится культурным* существом. После победы социалистической революции человечество делает первый шаг, чтобы переступить порог этого «царства свободы», «но каждый шаг вперед на пути культуры был, — говорит Ф. Энгельс, — шагом к свободе»[2]. Все то, что основоположники марксизма-ленинизма с научной точностью предсказывали, говоря о культуре социалистического общества, и что уже начинает осуществляться на наших глазах, находит свое наиболее полное выражение в их выводе, что человек социалистического и коммунистического общества может свободно проявить все свои физические и духовные способности и во имя своего собственного блага поставить их на службу общества.

Уже в «Немецкой идеологии» К. Маркс и Ф. Энгельс указывали, что образование и воспитание «универсальной» личности при переходе к коммунистическому обществу становится в повестку дня с закономерностью естественного процесса. Эта задача с абсолютной необходимостью вытекает из самой экономической и политической основы социалистического общества. В настоящее время развитие достигло такой точки, когда личность должна усвоить всю совокупность производительных сил. *«Само присвоение этих сил представляет собой не что иное, как развитие индивидуальных способностей, соответствующих материальным орудиям производства. Уже по одному этому присвоение определенной совокупности орудий производства равносильно развитию определенной совокупности способностей у самих индивидов»*[3].

Ф. Энгельс особо указывал на то, что эта необходимость может превратиться в действительность лишь в

---

[1] K. Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 593; см. также стр. 599.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 116.
[3] Там же, т. 3, стр. 68 (курсив мой. — *Г. К.*).

результате *изменения характера труда.* Производительный труд из средства порабощения людей, каким он был при капитализме, становится инструментом освобождения человека, приобретает творческий характер, предоставляя каждому возможность всесторонне развивать все свои способности, как духовные, так и физические, и, следовательно, где производительный труд из тяжкого бремени превратится в наслаждение [1].

Эти элементы культуры вытекают как из процессов экономической, так и политической жизни социалистического общества. Буквально в день провозглашения советской власти В. И. Ленин говорил, что, по нашему представлению, социалистическое государство сильно сознательностью масс. «Оно сильно тогда, когда массы все знают, обо всем могут судить и идут на все сознательно» [2]. В. И. Ленин убедительно показал, что без работы в области культуры не может быть полностью решена ни одна коренная задача социалистических преобразований, ни одна коренная задача социалистического государства. В. И. Ленин учил, что вопрос о власти является центральным вопросом социалистической революции, но что для осуществления и укрепления власти, для полного социалистического преобразования необходима интенсивная культурная работа, «подлинная культурная революция». Это относится к перевоспитанию самого рабочего класса, который «от своих собственных мелкобуржуазных предрассудков избавляется не сразу, не чудом, не по велению божией матери, не по велению лозунга, резолюции, декрета, а лишь в долгой и трудной массовой борьбе с массовыми мелкобуржуазными влияниями» [3].

Недостаточно того, чтобы государство было сильным лишь в экономическом отношении. На ярком примере В. И. Ленин показал, что создание и усвоение коммунистами более высокой культуры, чем культура капиталистическая, становится жизненно важным вопросом социалистической революции. В истории неоднократно имели место случаи, писал В. И. Ленин, когда побеж-

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 305.
[2] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 35, стр. 21.
[3] В. И. Ленин, Соч., т. 31, стр. 94.

денный народ навязывал своему более сильному победителю свою более высокую культуру[1]. В. И. Ленин убедительно показал, что труднейшая и сложнейшая политическая задача социалистической революции — коллективизация сельского хозяйства — не может быть осуществлена без культурной работы.

«Полное кооперирование включает в себя такую культурность крестьянства (именно крестьянства, как громадной массы), что это полное кооперирование невозможно без целой культурной революции»[2].

В. И. Ленин говорил, что любая коренная задача социалистической революции теснейшим образом переплетается с великими и важнейшими задачами в области культуры. Это относится к укреплению союза рабочего класса со всеми слоями трудящихся[3], к повышению производительности труда[4], а также к укреплению социалистической демократии.

«Смысл» социалистической демократии именно в том и состоит, что народные массы должны понимать все вопросы общественной жизни. Для этого необходимо устранить все препятствия, преграждающие массам путь к познанию ими законов развития общества и природы. «Следует нести в массы все богатство знаний, чтобы они были в состоянии осуществлять политическую власть, то есть совершить переход к социалистическому обществу, таким образом могли проводить революционные преобразования в обществе, а вместе с тем и в сознании самих людей; политическая сознательность, овладение вопросами производства, техники, строительства нового общества, руководства людьми изменяет общественное и морально-политическое лицо людей. Они становятся высокоразвитыми гражданами общества, которые проникнуты чувством ответственности за общественное дело, за свой народ, людьми, которые живут с народом и для народа. Так изменяется морально-политический облик самого народа»[5].

---

[1] См. В. И. Ленин, Соч., т. 33, стр. 258.

[2] Там же, стр. 434—435.

[3] См. там же, т. 37, стр. 95.

[4] См. В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 36, стр. 187.

[5] В. Ульбрихт, Развитие германского народно-демократического государства, 1945—1958, Издательство иностранной литературы, 1961, стр. 673

Но именно это и является главным направлением общей государственной политики рабоче-крестьянской власти в ГДР. Таким образом, мы видим, что в условиях социализма все экономические и политические элементы социалистических преобразований толкают на достижение тех высот культуры, которая находит свое наивысшее выражение в воспитании нового человека социалистического общества, человека, свободно и всесторонне развивающего все свои физические и духовные способности, склонности и силы. Это становится возможным лишь благодаря тому, что с установлением социалистического строя исчезают антагонистические противоречия между индивидом и обществом.

Это *не просто* рост «универсальной, всесторонне развитой личности», которая свободно раскрывает все свои физические и духовные задатки, что составляет вершину культурного развития социалистического общества. И здесь становление и развитие такой личности определяются характером *социалистического сообщества людей.* Это главный вопрос для понимания огромного культурного прогресса, который влечет за собой строительство социалистического общества и постепенный переход к коммунизму.

Но вернемся к исходному пункту нашего разговора о культурном прогрессе в условиях строительства социализма. Человек лишь теперь по-настоящему управляет происходящими вокруг него естественными и общественными процессами. Только теперь обстоятельства, в которых живут люди, приобретают человеческий характер. Направляя свое собственное обобществление, человек впервые становится сознательным и действительным хозяином природы. Как только социалистическое общество завладевает средствами производства, оно ликвидирует господство продукта труда над производителем, ликвидирует эксплуатацию человека человеком. Анархия общественного производства уступает место плановой и сознательной организации. Исчезает антагонизм между личностью и обществом, прекращается борьба за существование отдельной личности. Тем самым человек лишь теперь в известном смысле окончательно выделяется из животного мира и обретает действительно человеческие условия существования.

Во всех досоциалистических общественных формациях человечество было еще в известной мере связано пуповиной с животным миром: в доклассовом обществе — вследствие бессилия человека перед природой; в классовом обществе, где в процессе обмена веществ между человеком и природой получают мощное развитие производительные силы, — вследствие эксплуатации и порабощения человека человеком и вытекающей отсюда борьбы за существование. Энгельс заметил как-то, что великий Дарвин не подозревал, какую горькую сатиру написал он на людей, доказав, что свободная конкуренция, борьба за существование, прославляемая буржуазными экономистами как величайшее историческое достижение, является нормальным состоянием мира животных[1].

Все это ясно показывает, какой огромный скачок представляет собой наша современная эпоха перехода к социализму и коммунизму в истории человеческой культуры, — скачок, который по праву можно сравнить с тем значением, которое имело для процесса человеческой культуры все предшествующее развитие производства и труда с того времени, когда люди научились получать огонь путем трения. Наша эпоха кладет начало новому веку в развитии мировой культуры.

Мощное развитие материальных сил, означающее господство человека над природой, и в то же время ликвидация «враждебного господства» этих материальных сил над человеком; развертывание свободного творческого труда, который, являясь выражением и осуществлением свободной самодеятельности человека, становится подлинным фактором культуры; возможность свободного, безграничного развития человеческой индивидуальности, всестороннего физического и духовного воспитания личности; гармония в отношениях между индивидуумом и обществом, личностью и коллективом, создание подлинно человеческого сообщества — таковы основные процессы, определяющие культурное развитие нашей эпохи.

Однако это развитие происходит не автоматически, не вслепую, не стихийно, а прокладывает себе путь в упорной, трудной и длительной борьбе как с силами

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 359.

старых, унаследованных от прошлого традиций бескультурья в самом глубоком значении этого слова, так и прежде всего в борьбе с силами империализма, в борьбе с противоположными общественными системами.

В этой борьбе социалистическая литература и искусство выполняют двойную и даже тройную общественную функцию. Они черпают силы для своего эстетического воздействия в благодатном источнике культуры, возникающем в результате перехода к социализму и коммунизму; все их эстетические критерии заимствуются из новой, осознанной действительности. Поэтому наше искусство может и должно быть важным, необходимым инструментом познания гуманистической сущности нашей новой действительности, социалистических общественных и человеческих отношений.

Однако социалистическая литература и искусство не сводятся лишь к духовно-интеллектуальному *познанию* гуманистических процессов, происходящих в ходе преобразования нашего общества. Поясним эту мысль следующей аналогией. Если социалистическая революция есть присвоение индивидуумом всей совокупности производительных сил, то это означает развитие всех его способностей и склонностей. Но поскольку одно лишь признание того, что это действительно так, не означает еще фактической реализации всех этих способностей и склонностей индивидуума, то и вообще одно лишь признание объективно гуманистического содержания исторических тенденций нашей революции далеко не является их субъективным осуществлением в поведении, в мыслях и чувствах людей. Это признание является лишь предпосылкой, но не больше.

В эстетическом наслаждении, доставляемом искусством, содержится это признание, однако это наслаждение является подлинным наслаждением лишь в том случае, если искусство связывает это признание с подлинным обогащением субъекта, если оно, признавая какую-то историческую тенденцию, в то же время содействует ее осуществлению, если искусство не только провозглашает и проповедует всесторонность и цельность человека, но и само способствует претворению этих требований в жизнь.

Таким образом, само наслаждение, доставляемое искусством благодаря познанию и художественному отра-

жению того, что в самой нашей действительности хорошо или плохо, трагично или комично, достойно человека или недостойно его, — само наслаждение становится той могучей, действенной и необходимой силой, которая изменяет, воспитывает и формирует человека и через него изменяет также и окружающую его действительность.

СДЕЛАТЬ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА ЧЕЛОВЕЧНЫМИ!

Уже в 1845 году К. Маркс и Ф. Энгельс в «Святом семействе» писали: «Если человек... свободен не вследствие отрицательной силы избегать того или другого, а вследствие положительной силы проявлять свою истинную индивидуальность, то должно не наказывать преступления отдельных лиц, а уничтожить антисоциальные источники преступления и предоставить каждому необходимый общественный простор для его насущных жизненных проявлений. Если характер человека создается обстоятельствами, то надо, стало быть, сделать обстоятельства человечными» [1].

«Сделать обстоятельства человечными» — такова гуманистическая программа социалистической революции, — программа, осуществление которой в общественной жизни накладывает свой отпечаток на реальный, социалистической гуманизм социалистической литературы и искусства. Необходимо, писали К. Маркс и Ф. Энгельс, «так устроить окружающий мир, чтобы человек в нем... познавал себя как человека» [2].

Предпосылкой для этого является ликвидация эксплуатации человека человеком в результате установления социалистических производственных отношений. Освобождение человека от эксплуатации является великим нравственным подвигом социалистической революции.

Какой большой мир новых общественных и человеческих отношений скрывается за этой простой формулой! Мы уже видели, как противоречие труда и капитала, лежащее в основе капиталистической эксплуатации, стало источником полного отчуждения производителя от про-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 145—146.
[2] Там же.

дукта его труда, стало основой «враждебного человеку господства капиталистического способа производства».

Благодаря чему процесс, устраняющий это отчуждение в результате социалистических преобразований, приобретает столь огромное значение?

Прежде всего мы должны иметь в виду, какие неисчислимые сущностные силы, необходимые человеку для создания продуктов производства, породило материально-техническое развитие уже в период господства капитализма, — породило и в то же время завуалировало. Здесь необходимо по-новому осмыслить, по-новому понять и, собственно, заново открыть как проявление человеческой сущности реальный мир чувственно представшей перед нами человеческой *психологии*, «которую до сих пор рассматривали не в ее связи с *сущностью* человека, а всего лишь под углом зрения какого-нибудь внешнего отношения полезности» [1]. Автоматическая поточная линия, счетно-электронная машина, турбовинтовой самолет, нейлоновое белье или домашняя утварь из пластмассы выражают не только количественно более высокую ступень объективного проявления человеческой сущности, чем дом и плуг, животноводство и градостроительство, — все то, что воспевали Софокл, Эсхил и Мосх как проявление силы и могущества человека. Вследствие научно-технического прогресса, достигнутого в течение всего периода развития капитализма, возникли объективные и субъективные предпосылки для появления нового понимания и ощущения мира. Капитализм создал широкую систему новых форм труда и производства, новые потребности и способы их удовлетворения; в этих условиях человек обогатил формы своей материальной, а отчасти и духовной жизни в результате усвоения им новых ценностей и новых источников сил, отвоеванных у природы. Он проник в микромир атома и в макромир далеких звездных систем: путем более совершенных мыслительных процессов и научных методов он вырывал у природы одну тайну за другой. Знание сил природы и господство над ней коренным образом изменили отношение человека к природе и самому себе. Если при рассмотрении ранних форм общества мы видели, каким образом стало возможно,

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 594.

что в пределах относительно небольших коллективов человек в покоренной им природе мог понять свое «неорганическое тело» и, следовательно, свою собственную сущность как человеческого индивидуума, то теперь созрели условия для того, чтобы этот процесс мог повториться в масштабе всего общества: «... человек начинает осознавать себя непосредственно как родовое существо (и уже не в мистифицированной, опосредствованной форме, через мифологию или религию) и противопоставлять себя как целое природе в целом. Впервые открывая себя как «человечество», он начинает — тоже впервые — утверждать и осваивать все свое прошлое и все разнообразные проявления своей сущности»[1]. Это означает необычайно быстрое и всестороннее обогащение человека.

Мы видели, что начало этому процессу положил капитализм в ранний период своего развития, но что капиталистическое отчуждение сузило, исказило, поставило на голову формирование такого человека. Таким образом, в период перехода к социализму мы оказываемся в таком положении, когда огромный, качественно изменившийся мир материального производства (со всем богатством взаимоотношений, которые производство включает в себя) предстает перед нами как неоткрытый мир в его положительном значении для общества, в его отношении к человеческой сущности. На долю литературы и искусства выпадает особая миссия открытия этого мира. Однако в искусстве еще редко можно встретить эстетическое осмысление созданной человеческим трудом «второй природы» (полностью включающей в себя изменение собственно «природы») как выражение сущности человека. Такое осмысление мы находим в великолепном стихотворении Маяковского «Бруклинский мост».

Я горд
вот этой
стальною милей,
живым в ней
мои видения встали, —
борьба за конструкции
вместо стилей,
расчет суровый
гаек и стали.

[1] A. Kurella, Der Mensch als Schöpfer seiner selbst, S. 111.

Если придет окончание света —
планету
хаос
разделает в лоск,
и только один останется
этот
над пылью гибели вздыбленный мост,
то,
как из косточек
тоньше иголок
тучнеют
в музеях стоящие
ящеры,
так
с этим мостом
столетий геолог
сумел
воссоздать бы
дни настоящие.

Маяковский рисует выразительную картину общества, в котором все эти богатства техники — машины, автомобили, радио и вертолеты — означают для одних богатство и блеск, а для других нищету и голод.

Здесь
жизнь
была
одним — беззаботная,
другим —
голодный
протяжный вой.
Отсюда
безработные
в Гудзон
кидались
вниз головой.

Такое же восприятие мира и человека, проникнутое духом социализма, воодушевляет видение будущего в финале «Поэмы о Человеке» Кубы:

...Брат мой, океан,
пусть твоя сила хлынет,
белый лед пусть охладит пустыню,
ветер Арктики пусть мелет нам зерно.

Однако в целом перед нашей литературой и искусством еще стоит задача нарисовать созданный человеком и окружающий его материальный мир и, действуя на разум и чувства читателя, показать его как проявление его собственной сущности, его собственного «я». Ведь речь идет не только о том, что социалистические преобразования объективно положили конец подчинению всех действий человека чуждым ему, овеществленным силам, — подчинению, по своему характеру лишенному каких-либо элементов культуры. Суть дела заключается в том, что эти овеществленные силы должны быть поняты и прочувствованы не только со стороны их экономической пользы, но и как овеществление человеческой сущности и, следовательно, должны быть реализованы как неотъемлемая часть человеческой сущности. Лишь тогда освобождение человека от враждебного ему господства этих сил будет полным и окончательным.

В современную эпоху происходит этот процесс освобождения — процесс, в котором искусство призвано сыграть выдающуюся роль, особенно имея в виду два важных обстоятельства. Во-первых, социалистический лагерь ставит перед собой задачу в недалеком будущем нанести капитализму поражение в важнейшей сфере человеческой деятельности — в сфере материального производства[1].

С точки зрения своего гуманистического воздействия социалистические производственные отношения не просто являются примером для всего мира. Происходящее в продуктах материального производства «овеществление человеческих сущностных сил» и по своему абсолютному объему перестает быть угнетающей, порабощающей, враждебной человеку силой, но будет являться непосредственным утверждением человеческой сущности, его силы, его богатства, его способностей. Этот материальный фактор будет неизменно способствовать подъему гуманистических стремлений в странах, в которых еще господствует капитализм.

Во-вторых, советская наука и техника, положившая начало освоению космоса, «открыла целую эпоху в развитии мировой цивилизации»[2]: она вывела на орбиту

---

[1] См. «Программные документы борьбы за мир, демократию и социализм», стр. 40.

[2] Там же, стр. 46.

вокруг Земли спутники и космические корабли; она направила вымпел первой страны социализма на Луну и в направлении Венеры; она сделала возможным космические полеты человека. Сравнение с эпохой великих путешествий и открытий, с всеобщим подъемом науки в период Ренессанса может дать лишь отдаленное представление о том, какое стремительное обогащение человеческой сущности, какое реальное приумножение человеческих сил и возможностей, какой взлет великих, благородных человеческих стремлений, потребностей и страстей нашел свое выражение в этих волнующих явлениях материальной практики. Смелым, поэтическим новаторством является то, что в своем «Планетарном манифесте» И. Р. Бехер поэтически воспевает этот великий подвиг как наступление новой эры в истории человечества. Интересно проанализировать и посмотреть, в чем заключается для Бехера подлинная поэзия этого великого события.

Полет во вселенную, в бесконечное пространство представляется здесь как деяние всего человечества — его прошлого, настоящего и его мечтаний о будущем. Когда-то опасное дерзание, о котором осмеливались думать лишь еретики и мечтатели поэты, дерзание, возможность которого проверяли, рассчитывали и взвешивали ученые, ободренные Икаром, Лилиенталем, братьями Райт, подвиг, который всегда жил в думах и стремлениях человечества, — ныне «эллиптическая орбита корабля» стала воплощением величия открытий человечества. Однако в этом огромном усилении господства человека над природой Бехер видит не только и не столько технический подвиг, не только торжество трезвого расчета и смелой мечты человеческого духа.

«Эллиптическая орбита» символизирует человека:

Так образ героя крылатого рожден был самим человеком,
Свершив сотворение мира, высокого полн торжества,
Под ритм и гуденье машин он шел по угаданным вехам,
По-новому понимая извечный закон естества.

Эта мысль составляет поэтическое зерно всего «Планетарного манифеста», она вновь побуждает автора направить слова привета и благодарности советской стране. Космический корабль, несущий во вселенную пятиконеч-

ную звезду, предстает как завершение и апофеоз революции Октября, как подвиг рабочего класса.

Где ярче свидетельство сыщешь, что всемогущ человек?

С того дня, когда наступила космическая эра, мечты «изменившегося человека» перестали быть мечтами; он уже уверовал в свое господство над вселенной.

И сбудется, сбудется сон! К неведомым солнцам и лунам
Причалит владыка вселенной на гордом своем корабле.

Это уверенная перспектива бесконечного, безграничного, абсолютного творчества человека в условиях мира:

Полные гордой радости, мы возвестим перспективу:
Идет лучезарное время для всех народов и стран.
Вот оно, совершается самое дивное диво:
Послушно служить человеку атомный станет титан.

Однако мне могут возразить, что спутники, лунники, космические зонды, полет Гагарина — это одно, а повседневная жизнь — это другое. Если такое понимание и ощущение мира действительно должно появиться во всей нашей жизни, то поэзия не должна опираться лишь на такие великие, исключительные события, а должна выражать эту бесконечную широту взгляда и безграничные возможности познания и господства человека над природой в повседневных явлениях жизни. Только благодаря такой широте взгляда искусство художественными средствами может доказать, что все это действительно является частью нашей человеческой сущности. В этом смысле два превосходных, очень простых по форме стихотворения Франца Фюмана представляются мне антиподом «Планетарного манифеста» Бехера. Эти стихотворения называются «Ребенок открывает сад» и «Дети на взморье».

Ребенок впервые входит в сад — какой необычайный мир приключений открывается перед ним!

Чуть повыше детской головки
Траву достает рука,
А дальше свод неба легкий,
Где мирно спят облака,
Что дождь посылают в громе
На ягод огонь живой.
Остановись! Огромен
Открылся мир пред тобой *.

Фюман заставляет нас смотреть на хорошо знакомый нам сад глазами ребенка, и мы видим его как бы вновь, в его бесконечности, которая поражает наше воображение.

Каждый новый шаг, выражая общее настроение стихотворения, открывает перед нами новый, безграничный мир:

А выше — деревьев ветки
Влекут в безконечную высь.
Гляди! До забора соседа
Простерт необъятный квадрат *.

Фюман показывает, какая глубина и правдивость скрывается за этой наивностью детского восприятия.

И весь он тебе неведом,
Ты все в нем исследовать рад.
А дальше — лестниц ступени
И контур гор голубой,
Над которым ждет упоенье
Звездною высотой.
Еще дальше — в надзвездном свете
Смыкается с миром мир,
Но сада достаточно детям,
Охваченным пылом игр,
И юного следопыта
Меж яблонь теряется путь.
Но миг — и уже приоткрыта
Глазам запредельная суть *.

В стихотворении «Дети на взморье» Фюман рассказывает о сооружении детьми крепости из песка, но прилив и волны смывают крепость, сносят горы; все, что было возведено с таким трудом, прилив смывает в море.

Но длиться должно творенье,
Чудесного власть близка.
После страха, после сомненья
Вновь силу найдет рука.
Рука одолеет скоро
Тяжесть жестоких часов,
Чтоб воскресли гора и город,
На море пошли с берегов.

И там, в глубине душевной,
Отчаянья мрак озарив,
Тебя наполняет древний
И вечно новый порыв... *

Здесь на примере сооружения детьми крепости Фюман намечает тему, представляющую собой важнейшую из всех современных проблем, решение которой необходимо для того, чтобы «сделать обстоятельства человечными», тему о необходимости сохранить мир.

Одной из самых отвратительных, варварских с точки зрения человеческой культуры и жизни закономерностей, которая действует в условиях империализма (и которая прекратит свое существование вместе с ликвидацией империализма), является стремление к войнам, к мировым войнам. Агрессивный характер империализма не изменяется.

Однако в условиях определяющего влияния социалистического лагеря в мире уже выросли реальные общественные силы и имеются реальные общественные средства, которые могут воспрепятствовать возникновению новой мировой войны и взять в свои руки защиту человечества от опасности термоядерной катастрофы. «Наступило время, когда можно пресечь попытки империалистических агрессоров развязать мировую войну. Объединенными усилиями мирового социалистического лагеря, международного рабочего класса, национально-освободительного движения, всех стран, выступающих против войны, и всех миролюбивых сил мировую войну можно предотвратить» [1].

Какое отношение к нашей теме имеют эти положения? Эстетически осмыслить сопутствующее социализму материальное богатство, осмыслить связь между природой, созданной человеком, и природой в собственном смысле слова — значит понять их в первую очередь в их связи с человеческой сущностью. Понимание этих явлений в их связи с человеческой сущностью невозможно в отрыве от того значения, которое имеют эти явления как действующие силы, направленные на то, чтобы предотвратить войну и построить мир в условиях мира.

---

[1] «Программные документы борьбы за мир, демократию и социализм», стр. 57.

В художественном плане это означает не столько теоретически освещать, иллюстрировать идеи и идеалы мира на основе конкретных фактов и явлений, сколько убедительно «выводить» эти идеи из фактов, превращая их в активную движущую силу.

Здесь также диапазон необычайно широк, начиная от темы покорения космоса и кончая детскими постройками из песка.

Постичь общественный «смысл» и общественное значение фактов и явлений окружающего нас мира означает также увидеть и понять их в свете их важной национальной проблематики.

По мере того как человек становится хозяином собственного обобществления, он впервые, как указывал Ф. Энгельс, становится хозяином природы. На основе этой закономерности в социалистическом обществе складываются новые отношения между людьми и природой, новые отношения к природе, которая наряду с трудом, пользующимся ее материалом, является источником общественного богатства[1].

Процесс отчуждения человека от этого источника, вызванный капиталистическим способом производства, прекращается. Природа предстает перед человеком не как заведомо чуждая, враждебная ему сила или символ человеческой слабости и бессилия. Борьба за подчинение природы человеку, его целям все больше и больше становится ярким выражением и утверждением творческих сил человека. В научно-фантастических произведениях эта сторона все сильнее выступает на передний план. Создаваемые в современных условиях, они выполняют функцию, диаметрально противоположную той, какую выполняли в эпоху декаданса, хотя исходным пунктом этих произведений являются сходные естественнонаучные гипотезы.

Социалистические, отмеченные реальным гуманизмом отношения человека и природы исключают представление о ней как об убежище, в котором реакционные эмигранты стремятся укрыться от общества, уйти от его актуальных проблем, превозносить в природе идиллию неподвижного состояния и культивировать в ней враждебность цивилизации в духе реакционных

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 486.

романтиков. В качестве сферы приложения творческих сил человека природа окончательно и бесповоротно превращается из «вещи в себе», в вещь «для нас». Социалистическое общество впервые и окончательно устанавливает для всех членов общества производительные отношения к природе. Общество познает законы природы, чтобы поставить ее себе на службу ради собственного счастья и ради того, чтобы жить «в полной гармонии с познанными законами природы».

Это реальное общественное явление образует объективную основу эстетических отношений человека и природы, — отношений, в которые на более высокой ступени развития включаются все гуманистические аспекты господства человека над природой и его отношения к «очеловеченной» природе.

На этой основе во всех явлениях земной природы устанавливается та «человеческая соотнесенность», без которой, по великолепному выражению Гёте, невозможно искусство. Современный уровень господства человека над природой позволяет во всех явлениях земной природы увидеть утверждение человека, его всепобеждающей силы и могущества. Не частная собственность, а труд составляет ту основу, которая определяет новое отношение к природе, хотя художественное выражение этого нового отношения выходит далеко за рамки труда. Чтобы пояснить нашу мысль, сопоставим восприятие природы, лежащее в основе «Книги часов» Р. М. Рильке, с восприятием природы у И. Р. Бехера.

Значение поэтического освоения природы у Рильке в зрелый период развития буржуазного общества состоит, по нашему мнению, в том, что в его поэзии природа постоянно соотносится с человеком. Он не скользит по поверхности явлений природы; он не бежит от общества в сферу природы, а стремится найти в природе общество таким, каким оно есть и каким оно должно быть, по мнению Рильке. Это обстоятельство позволяет сравнивать поэтическое освоение природы у Рильке и Бехера. Но Рильке не находит в природе силы и могущества *человека*. Поиски природы приводят его к богу.

Тебя во всем я вижу неизменно,
К чему я благосклонен, словно брат,
И в малом семена Твои священны,
В великом Ты могуществен стократ.

Однако обожествление природы вместо ее «очеловечивания» не означает у Рильке «религиозного самоотчуждения». В «Книге часов» оно представляет собой необычайно сложную форму религиозно-гуманистической борьбы с отчуждением природы и общества от человека, — отчуждением, вызванным частной собственностью.

Не бойся, Боже. Пусть их для наживы
Присвоят все, в чем кротость разлита:
Тиранят ветра грубые порывы
Всю иву до последнего листа.

. . . .

Они бы рады спрятать в свой карман
Все, что никак им в руки не дается.
Глядишь, иной бесстыдный шарлатан
Владельцем солнца скоро назовется.
Они кричат: *моя* жена и жизнь,
Мой друг, *мой* пес, — нет удержу во лжи.
Прекрасно зная истину простую,
что эти существа — чужой удел,
К их скрытой сути тянутся вслепую,
К тому, чем Ты владеешь и владел.

Уверенность великим лишь дана,
Которых не обманывает зренье.
Другие же в упорном заблужденьи
Сокрытым тайнам ищут имена.
Их собственность от них отчуждена
Спокойной правотою неприятья:
Фиалки запах, женщины объятья —
Ничьи и всем принадлежат сполна.

Рильке понимает, что в явлениях природы и общества люди «не признаются как люди, отдельно от их собственности», что они не находят себя в природе, которая «оказывается чуждой всем», так как «блуждание людей не имеет никакой связи с окружающим миром». Однако глубокое разочарование Рильке в последствиях, к которым приводит частная собственность, не выходит за рамки буржуазного мировоззрения. Оно доходит лишь до понимания того, что частная собственность делает предметы чуждыми человеку. Все явления природы относятся к человеку лишь внешне, они принадлежат лишь самим себе.

Рильке очень далек от того, чтобы воспевать это, напротив, он осуждает и оплакивает такое положение вещей, когда это отчуждение распространяется на бога, который для него воплощается в явлениях природы:

И любящий Тебя владеть Тобой не может.
Кому Тебя вместить? Ты сам в себе, о Боже!
Ничьим рукам твой недоступен сад.
Так гроздья, что еще под солнцем не дозрели
И копят сладкий сок для будущего зелья,
В своем бесстрастии себе принадлежат *.

Отсюда Рильке закономерно приходит к художественной апологии бедности, отрицанию материального обогащения, к эстетическому освящению бедности как истинно «человеческого» состояния:

Ведь бедность великое сиянье источает...

Это отказ от подлинного освоения природы человеком, глубокая скорбь по поводу утраты человеком природы; выразительное утверждение противоречия цельной и богатой природы (см. стихотворение «Осенний день») или созвучие природы, закованной человеком в цепи, с тем одиночеством, в котором находится человек, отчужденный от самого себя под влиянием частной собственности (см. стихотворение «Пантера»).

Поэтическое освоение природы у Р. М. Рильке, неприемлемое для социалистического общества в его общественных и идейных *выводах*, тем не менее сохранит, по нашему мнению, свою ценность как значительное художественное явление в *общественном* познании природы на исторической ступени капиталистического отчуждения.

Лирика природы И. Р. Бехера, так же как Луи Фюрнберга, Кубы и других социалистических писателей, представляет собой продолжение и в то же время отрицание того восприятия природы, которое характерно для лирики Р. М. Рильке. Такое понимание природы, проникнутое социалистическим мироощущением, является человечным от начала до конца. Оно эстетически отражает явления природы в их широком значении, в их отношении к человеку, в их способности всесторонне утверждать силу, могущество и красоту человека.

Существование природы для человека в условиях социалистического общества не требует какого-либо «божественного» посредничества. В своем стихотворении «Твоя власть» И. Р. Бехер демонстративно и полемически подчеркивает, что это существование является человечным, достигнутым человеком и для человека и ничем иным.

Цветы смеются, видя солнца круг,
И под дождем смеется летний луг,
И мы смеемся в радостном расцвете.
Мы в поле, в солнце, в радуге, в дожде,
Себе навстречу движемся везде,
За красоту земли всегда в ответе.

Здесь как бы сформулирована концепция, прямо противоположная тому пониманию природы, которое характерно для Рильке, — концепция, включающая такое понимание и в то же время выходящая за его пределы. Это ответ писателя-социалиста на жалобу буржуазного поэта, что «их слепое блуждание оторвано от всех явлений окружающего мира», что природа человеческой жизни одинакова для всех.

Борьбою всех вся жизнь твоя полна.
Когда покой вокруг, ты им доволен.
И воля всех твоею стала волей,
И потому свершается она.

В этом истинно человеческом бытии природы, в полной ее принадлежности человеку нет места для чуждой силы, «принадлежащей лишь самой себе».

В твоих друзьях твои раскрыты свойства,
Ты их любовь и ты их беспокойство,
Ты полностью в их судьбах отражен,
Вся власть твоя. Свершай же подвиг дерзкий
И будь уверен в дружеской поддержке,
Сильнейший громовержец всех времен! *

С позиций социалистической эстетики всеобщее, величественное, то есть человечное и гармоничное, бытие природы для человека, гармония природы и человека, возможность рассматривать явления природы как выражение человеческой сущности и в то же время испы-

тывать эстетическое наслаждение — все это не является чем-то безусловным. «Человеческое» бытие природы неразрывно связано с истинной человечностью общественного строя. Бехер повторял неоднократно, что «подлинная красота — цельна». В его стихотворении позднего периода «Прекрасная немецкая родина» есть такие строфы:

Да что б означала
Красота вековечной природы,
Если б при всей красоте
Изнывал бы в беде человек?
О, как прекрасны
Седые альпийские горы,
Темная зелень лужаек,
Чистая влага ручьев!
Белые эдельвейсы
Манят на лоно природы,
Но среди той красоты
Окруженный колючим забором
С электрическим током,
С вышками сторожевыми,
Расположен был
Концентрационный лагерь...
И тогда показался ужасным
Этот альпийский пейзаж.
И красота, окаймлявшая лагерь,
Была издевательской,
Мертвой,
Ненужной... [1]

Социалистический общественный строй ликвидирует антагонизм (но не противоречия) между природой и обществом. Естественное и общественное находятся между собой в полном соответствии, подобно тому как управляемая общественная организация и управляемые силы природы находятся в условиях социализма в гармоническом единстве. Это позволяет поэту нарисовать картину полного единства и взаимопроникновения природы и общества. В одном из прекраснейших стихотворений Бехера позднего периода («Тот, кто поймет») это полное диалектическое единство даже в деталях

[1] И. Р. Бехер, Избранные стихотворения, стр. 321—322.

композиции выражено в необычайно художественной форме.

Вечный гранит,
Древние скалы,
Грунт и металлы
Время дробит.
Был недород —
Быть урожаям,
«Преображаем», —
Молвил народ.
    Руки — взгляни! —
    Многого стоят:
    Рушат и строят,
    Судят они.
    Справился свет
    С тьмой и распадом.
    Рвутся каскадом
    Гроздья ракет.
        Жизнь, удивись
        Великолепно!
        Вечною цепью
        Руки сплелись.
    Тот, кто поймет,
    Тот, кто постигнет, —
    Солнца достигнет.

Здесь дана новая, социалистическая интерпретация гётевского афоризма «умри и стань», — интерпретация, выраженная в стихах, прекрасных по своей глубине, простоте и искреннему чувству.

Все факторы, о которых до сих пор шла речь, оказывают решающее влияние на художественный *метод,* с необходимой закономерностью возникающий для эстетически адекватного отражения новой действительности. Весь объективный, проникнутый подлинным гуманизмом общественно-исторический процесс, в который мы вовлечены в результате вступления на путь социалистического строительства, *неизбежно приводит нас к методу социалистического реализма. Он становится определяющим, господствующим и, наконец, единственным методом художественного творчества, ибо только он может обеспечить такой подход к действительности, который может адекватно выражать явления нашей жизни. Только с помощью этого метода* можно высокохудо-

жественно и правдиво, ярко и убедительно отразить новые возникающие общественные и личные отношения; только применяя его, можно глубоко вскрыть явления общественной и частной жизни в капиталистических странах.

На основании чего можно с такой определенностью выдвигать это положение? Мы понимаем под методом — в искусстве или в любой другой сфере — не какой-то произвольный, надуманный способ познания, вытекающий из каких-то субъективных представлений. В. И. Ленин особо подчеркивал высказывание Гегеля, которое сводится к тому, что «метод» является осознанием способа, формы внутреннего самодвижения ее содержания [1].

С материалистической точки зрения это содержание всегда объективно обосновано. Вместе с тем Гегель указывает, что *специфическое* содержание требует *специфического* метода, который выражает не только общее, но и частное, выражает своеобразие «внутреннего самодвижения», не только содержание этого движения, но и его форму.

В следующей главе будет подробно показано, каким образом необходимость особого художественного метода вытекает из объективных основ эстетической сущности искусства.

Уже в настоящее время на основании исторических условий, определяющих эстетическую сущность социалистического искусства, можно сделать выводы о художественном методе. Если в наше время становление новых отношений в общественной и частной жизни неизбежно требует завершения социализма и строительства коммунизма, то это обязывает всякое правдивое искусство отражать эти общественно-революционные изменения в их исторической тенденции.

Это ни в коей мере не означает, что нужно постоянно и громогласно повторять революционные фразы; здесь необходимо улавливать направление общественных изменений и тенденций развития во всей их сложности, со всеми их конфликтами, в его стремительном или замедленном движении, развития в богатстве и противоречивости индивидуальных судеб людей, их побед и поражений, в осознанной целенаправленности и самоконтроле

---

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 38, стр. 84.

их действий. Чтобы понять закономерное внутреннее развитие предмета и объективного содержания художественного творчества в процессе становления социалистического общества, нужно прежде всего рассмотреть подлинно гуманистический характер наших преобразований во всем богатстве индивидуальных судеб, рассмотреть характер взаимоотношений общества и индивидуума, противоречивый процесс, в который люди вовлекаются «в абсолютном движении и становлении». При всем богатстве, различии и дифференциации, при всех индивидуальных особенностях этих явлений все же здесь закономерно намечается ряд основных линий, совокупность которых определяет основные черты художественного метода социалистического реализма.

Если человек революционным путем избавляется от господства над ним вещей, которые предстают перед ним как независимая и чуждая ему сила, не имеющая к нему никакого отношения, то становится «несовременным», то есть внешне социально немотивированным, художественное отражение враждебных материальных вещных отношений, не связанных с человеческим обществом. Общественная действительность, контролируемая человеком, требует иного — она требует, чтобы общественные изменения отражались в их диалектическом и революционном развитии.

Если «человеческая соотнесенность» всех связей, предметов и явлений природы и общества становится все более очевидной, то разве не является задачей искусства способствовать тому, чтобы эта соотнесенность вещей и явлений, навсегда установленная социалистической революцией, отражалась с позиций социалистического гуманизма?

Если в целом ликвидированы антагонистические противоречия между обществом и индивидуумом, то распадение социально-общего в методе художественной типизации, гипертрофия или чрезмерное выделение одного или другого момента, характерные для методов декаданса, становятся просто анахронизмом. В огне пролетарской борьбы и в ходе социалистических преобразований появляется и формируется «общественный, то есть человеческий, индивид», которому чуждо противопоставление своих интересов интересам общества. Эта историческая тенденция развития требует такого художествен-

ного метода, который в состоянии выражать индивидуальное и общественное в их неразрывном единстве, что ни в коей мере не исключает противоречия в этом единстве. Это означает не что иное, как реалистическую типизацию.

Если общественное развитие в целом происходит не беспорядочно, не по законам слепой стихии; если, напротив, общественные отношения и действия индивидуумов, подчиненные их общему плану и общему контролю, все в большей и большей степени приносят желаемые результаты, то отпадают всякие основания для того, чтобы изображать мир как груду обломков, как хаос различных впечатлений и бессвязных явлений. Само общественное развитие заставляет показывать ту «внутреннюю логику», которая присуща общественным и личным отношениям. Если развитие этих новых общественных и личных отношений понимается не догматически, не как некое бессознательное осуществление каких-то сверхъестественных закономерностей; если такое развитие понимается как закономерный результат противоречивого роста индивидуумов, у которых различные характеры, происхождение, различные взгляды и судьбы; и если, наконец, это положение провозглашается как один из принципов государственной политики, то это действительное развитие требует раскрытия и художественного воссоздания общественных моментов этого движения на примере судеб отдельных индивидуумов, — индивидуумов, которые в своем отношении к социалистическому строительству, к нашему обществу, к другим людям и к самим себе руководствуются не какими-то абстрактными законами, а поступают в соответствии со своим характером, образованием, судьбой, опытом, происхождением и прошлым. Обобщать все это художественно — значит не что иное, как выполнять то требование, которое Ф. Энгельс предъявлял к роману: воссоздавать «типические характеры в типических обстоятельствах», причем типические обстоятельства должны быть всегда исторически конкретными.

Если индивидуум, которого следует рассматривать как совокупность всех общественных отношений, в процессе социалистических преобразований начинает развиваться как универсальная личность, то наступает время навсегда расстаться со всеми теми методами художественного изображения, которые сужали, обедняли, искажали об-

раз человека. И тогда незыблемым законом художественного развития будет, употребляя выражение Ф. Энгельса, «шекспировская полнота и жизненность характеров», которые должны стать творческим принципом и составной частью художественного метода. В конечном счете историческое развитие и изменение содержания искусства вызывает необходимость соответствующего изменения художественного метода. Когда иной раз предпринимаются попытки оправдать факт обеднения и измельчания образа цельного человека странным аргументом о том, будто процесс научно-технического развития неизмеримо увеличил способность к абстрактному мышлению, то на это можно ответить следующее: почему, собственно, ради одной стороны прогресса человечества нужно отказываться от наслаждения всеми другими его сторонами? Какой убогой оказалась бы эта способность к эстетическому наслаждению, если на основе достигнутой людьми «универсальности» пришлось бы отказаться от эстетического познания и наслаждения этой универсальностью!

Если богатое, многообразное, подлинно гуманистическое развитие всего общества и каждого его члена в отдельности происходит под руководством рабочего класса и его партии, то исторически объективные предпосылки для эстетического в нашем обществе требуют, чтобы сознательная социалистическая партийность стала неотъемлемой составной частью художественного метода. Если весь этот объективный процесс гуманистического развития происходит не стихийно, а сознательно направляется марксистско-ленинской партией, то это обязательно требует от искусства, по словам Энгельса, сознательного исторического мышления. Искусство требует от художника, если он хочет правдиво отразить происходящее в жизни, марксистско-ленинского подхода. Однако, когда дело касается людей и их судеб, недостаточно лишь сознательности и определенной принципиальной позиции, основанной лишь на сухих теоретических познаниях. Глубина и искренность чувств, любовь и ненависть, страстность и революционный порыв, то есть открытая субъективная позиция автора как момент художественного метода, могут лишь в условиях цельности социалистической «культуры чувств» соответствовать цельности его человеческого содержания.

V

Реализм и партийность художественного отражения

Глава четырнадцатая

РЕАЛИЗМ

К ИСТОРИИ ВОПРОСА

В данной работе мы неоднократно останавливались на высказываниях основоположников марксизма-ленинизма о реалистическом методе в литературе и искусстве. Здесь мы хотим лишь подвести некоторые итоги.

В период новой истории развитие реализма в литературе и искусстве неразрывно связано с историей борьбы за эмансипацию человека. Этот процесс основан на создании всеобщей системы общественного обмена веществ, всесторонних связей и потребностей, универсальных возможностей со всеми вытекающими отсюда неизбежными последствиями для развития человеческой личности. Эта борьба «за эмансипацию человека» была направлена против мертвого застоя средневековья, за материальное и духовное освобождение человека от оков феодализма, крепостного права, помещичьего гнета. Однако вскоре эта борьба должна была обратиться против калечащего воздействия и «враждебного человеку господства капиталистического способа производства». Но наиболее решительную борьбу за «возрождение человеческой сущности» ведет рабочий класс, который создает все материальные и духовные предпосылки для освобождения всего человечества. Поэтому силы социализма неизменно и наиболее решительно выступают в защиту реализма в литературе и искусстве, причем на всех этапах своего развития реалистическое искусство было связано с народом и его интересами.

Мы видели, какие объективные общественные условия были причиной того, что набиравшая силы, антифеодально настроенная буржуазия на заре своего исторического развития создала в основном реалистическую литературу и искусство. Мы видели, что лишь

Ренессанс, эта эпоха величайшего прогрессивного переворота, пережитого человечеством, создал все объективные и субъективные предпосылки для полного развития реалистического метода.

Со времени этого великого подъема в XV—XVI веках буржуазии потребовались в различных странах столетия, чтобы установить и закрепить свое господство; этот процесс закончился во всех странах Европы лишь во второй половине XIX века. Что же касается воздействия объективных закономерностей, лежащих в основе возникновения реалистического метода, то для всего этого длительного периода сохраняют свое значение те положения (хотя и со значительными, исторически обусловленными модификациями для отдельных стран), которые были нами изложены при анализе эпохи Ренессанса. Возникновение реалистического искусства было в той или иной мере связано с практическими потребностями антифеодальной освободительной борьбы — достаточно вспомнить нидерландское искусство, французскую буржуазную литературу кануна 1789 года, немецкую классическую литературу.

Чрезвычайно многообразными были прежде всего субъективные условия, которые не могут быть непосредственно и механически сведены к объективным экономическим факторам. Об этом Ф. Энгельс писал Конраду Шмидту: «Как особая область разделения труда, философия каждой эпохи располагает в качестве предпосылки определенным мыслительным материалом, который передан ей ее предшественниками и из которого она исходит... Преобладание экономического развития в конечном счете также и над этими областями для меня неоспоримо, но оно имеет место в рамках условий, которые предписываются самой данной областью... Экономика здесь ничего не создает заново, но она определяет вид изменения и дальнейшего развития имеющегося налицо мыслительного материала, но даже и это она производит по большей части лишь косвенным образом». «От этого получается такое явление, что страны, экономически отсталые, в философии все же могут играть первую скрипку: Франция в XVIII веке по отношению к Англии, на философию которой французы опирались, а затем Германия по отношению к первым двум. Но как во Франции, так и в Германии философия и всеоб-

щий расцвет литературы явились в ту эпоху результатом экономического подъема»[1].

К. Маркс и Ф. Энгельс указали на ряд основных особенностей немецкого классического реализма, возникшего спустя много времени после эпохи Возрождения. В Германии решительная борьба буржуазии с феодализмом лишь в незначительной степени развертывалась на политической и экономической арене, она происходила главным образом в сфере идеологического отражения реальных классовых интересов, в идейной борьбе за человека. Своеобразие развития Германии обусловило как силу немецкого реализма, так и его слабость. Этим объясняется великая духовная эмансипация человека и в то же время освобождение искусства от оков религии, что составляет величие Гёте и в чем немецкая классическая литература далеко превосходит не только античный мир, но и Шекспира. Но этим объясняется также и ее определенная слабость, которая обусловила (по сравнению с французской литературой, например) недостаточную консолидацию реализма в общей истории буржуазной литературы и искусства, ибо немецкая литература была слабо связана с реальной, практической борьбой.

К. Маркс дал нам ключ к пониманию важного духовного явления, выразившегося в том, что не только в период Ренессанса, но и в период французской буржуазной революции на рубеже XIX столетия художественный идеал буржуазии, когда она вырабатывала свой положительный образ человека, в литературе и искусстве принимал ярко выраженные античные героические формы.

В своей работе «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» К. Маркс дает блестящую характеристику той роли, которую играло «всемирно-историческое заклинание мертвых» в период подготовки и проведения буржуазной революции: «Люди сами делают свою историю, но они ее делают не так, как им вздумается, при обстоятельствах, которые не сами они выбрали, а которые непосредственно имеются налицо, даны им и перешли от прошлого. Традиции всех мертвых поколений тяготеют, как кошмар, над умами живых. И как раз тогда,

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма, стр. 430.

когда люди как будто тем и заняты, что переделывают себя и окружающее и создают нечто еще небывалое, как раз в такие эпохи революционных кризисов они боязливо прибегают к заклинаниям, вызывая себе на помощь духов прошлого, заимствуют у них имена, боевые лозунги, костюмы, чтобы в этом освященном древностью наряде, на этом заимствованном языке разыгрывать новую сцену всемирной истории. Камилль Демулен, Дантон, Робеспьер, Сен-Жюст, Наполеон, как герои, так и партии и народные массы старой французской революции осуществляли в римском костюме и с римскими фразами на устах задачу своего времени — освобождение от оков и установление современного *буржуазного* общества... Однако как ни мало героично буржуазное общество, для его появления на свет понадобились героизм, самопожертвование, террор, гражданская война и битвы народов. В классически строгих традициях Римской республики гладиаторы буржуазного общества нашли идеалы и художественные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии... Таким образом, в этих революциях воскрешение мертвых служило для возвеличения новой борьбы, а не для пародирования старой, служило для того, чтобы возвеличить данную задачу в воображении, а не для того, чтобы увильнуть от ее разрешения в действительности, — для того, чтобы найти снова дух революции, а не для того, чтобы заставить снова бродить ее призрак» [1].

Русский реализм XIX века занимает особое место в мировой литературе не только как оружие в борьбе против реакционного феодального господства, против помещичьего произвола, против человеческой опустошенности (образы «лишних людей»), бесчеловечности капиталистического строя, но и как художественное выражение великой мечты о новом человеке. В. И. Ленин неоднократно указывал на тесную связь русской реалистической литературы с различными этапами освободительного движения в России. Едва ли можно найти другую литературу, которая была бы так тесно свя-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс Соч., т. 8, стр. 119, 120, 121.

зана с народом, оказывала бы такое большое влияние на общество, выполняла бы такую прогрессивную общественную функцию, как великая русская литература и искусство XIX века. Эта литература, которую так любили основоположники марксизма-ленинизма, не просто является искусством мирового значения; своеобразие русской литературы, ее воинствующий гуманизм, ее общественно-наступательный дух, ее глубоко народный характер, ее преданность делу освобождения народа, ее жизненная полнота и богатство содержания, вся ее художественная сила, ее величие и красота в решающей мере способствовали тому, что она оказала огромное влияние на формирование всего позднейшего мирового реалистического искусства. Нельзя понять судьбы и художественной физиономии «современного» реализма, и прежде всего социалистического реализма, не учитывая постоянного воздействия русского реализма от Пушкина до Толстого, от Федотова до Репина, от Глинки до Чайковского.

Поразительна та непрерывная преемственность важнейших этапов развития реализма в борьбе за эмансипацию человека, — преемственность, которая нашла свое яркое выражение в пределах исторически кратчайшего отрезка времени.

Борьба против бесчеловечного помещичьего строя и произвола царского самодержавия после 1861 года непосредственно переплетается с самой острой, самой беспощадной критикой и разоблачением бесчеловечности капиталистических отношений (Салтыков-Щедрин, Л. Толстой, Успенский, Чехов и др.). Позднее в творчестве М. Горького эта борьба поднимается на более высокую ступень, приобретая характер борьбы за социализм. Говоря о бесчеловечности царских чиновников, помещиков и капиталистов Великороссии, В. И. Ленин писал: «Мы гордимся тем, что эти насилия вызывали отпор из нашей среды, из среды великорусов, что *эта* среда выдвинула Радищева, декабристов, революционеров-разночинцев 70-х годов...»

Прежде всего В. И. Ленин дает анализ объективных классовых корней первого периода русского освободи-

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 26, стр. 107.

тельного движения, которое явилось основой первого этапа в развитии русской реалистической литературы XIX века.

Затем он подробно останавливается на своеобразии второго этапа русской литературы, развивавшейся под влиянием разночинцев, образованных представителей демократической буржуазии, которые вышли не из среды дворянства, а из среды чиновничества, мелкой буржуазии, купечества и крестьянства Он подчеркивал своеобразие идейных позиций разночинцев в их борьбе и в литературе, — своеобразие, определившее их наиболее сильную сторону. На вопрос, каковы были идеалы «первых русских социалистов», социалистов той эпохи, когда, по выражению Каутского, каждый социалист был поэтом и каждый поэт был социалистом, В. И. Ленин отвечал: «*Вера в особый уклад, в общинный строй русской жизни; отсюда — вера в возможность крестьянской социалистической революции,* — вот что одушевляло их, поднимало десятки и сотни людей на геройскую борьбу с правительством»[1].

И здесь В. И. Ленин вновь указывает на выдающуюся роль Чернышевского не только в политической, но и в литературной жизни России. Он называл Чернышевского социалистом-утопистом, который мечтал прийти к социализму через старую, полуфеодальную крестьянскую общину, который не видел и в 60-х годах XIX века не мог видеть, что социалистическую революцию может осуществить только пролетариат. «Но Чернышевский был не только социалистом-утопистом. Он был также революционным демократом, он умел влиять на все политические события его эпохи в революционном духе, проводя... идею крестьянской революции, идею борьбы масс за свержение всех старых властей»[2].

Именно эти идеи придали русской реалистической литературе могучую силу и определили ее общественный пафос. Добролюбов показал, что эти идеи были порождены условиями самой жизни, что они вторгались, например, в творчество Островского и даже оказывали глубокое влияние на такого великого, либерального в политическом отношении, писателя, как И. С. Тургенев.

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 1, стр. 271.
[2] Там же, т. 20, стр. 175.

Специфическая особенность этой эпохи в развитии русской литературы состоит не только в том, что она все больше и больше включала в себя элементы антикапиталистической критики (хотя и не с позиций пролетариата), но и прежде всего в том, что эта критика в основных своих направлениях не превратилась в антикапитализм романтического, реакционного толка. Этого не произошло потому, что русская литература была так или иначе овеяна духом антифеодальной и антикапиталистической борьбы; подобно полному противоречий творчеству Л. Толстого, она была «зеркалом русской революции», опиралась на народ, ее симпатии были на стороне угнетенных и эксплуатируемых масс. Постоянная связь антикапиталистической критики, начатой уже Чернышевским, с задачей антифеодальной освободительной борьбы, теснейшая связь с народными силами явилась причиной того, что реакционно-романтические элементы антикапиталистической критики, мистика, бегство от непонятной, страшной действительности (как это было, например, в позднем творчестве Ибсена) не стали основной линией в развитии русской литературы и искусства.

Теснейшая связь с самыми передовыми устремлениями народа, с исторически наиболее высоким этапом борьбы за эмансипацию человека является причиной небывалого развития русской реалистической литературы и искусства.

Социалистический реализм, обоснованный в его классической форме М. Горьким, продолжает эту традицию.

Так называемый «критический реализм» — реалистический метод критики бесчеловечности капиталистических (а позднее и империалистических) порядков — представляет собой уже новую ступень развития по сравнению с тем реализмом, который от имени всего общества и «человечества» способствовал становлению буржуазного общества. Однако развитие русской литературы показывает, насколько тесно соприкасаются и совмещаются оба эти этапа.

Мы не можем здесь подробно останавливаться на проблемах критического реализма, огромное значение которого К. Маркс и Ф. Энгельс особо подчеркивали на примере творчества Бальзака и английских критических реалистов XIX века.

Критический реализм возник как идейное выражение гуманистического протеста против воздействия капиталистического отчуждения, — протеста, который не принял, однако, характера романтической реакции на эти явления и в процессе борьбы с капитализмом не привел к утрате реализма.

Чем объяснить тот факт, что целый ряд великих представителей критического реализма выступал против капитализма с реакционных политических позиций? Известно, что Ф. Энгельс показал это на примере политического легитимиста Бальзака, а В. И. Ленин еще более четко на основе анализа реакционных черт в политических взглядах Л. Н. Толстого. Почему становится возможной эта «победа реализма», о которой говорил Ф. Энгельс и которую так упрощенчески понимал Лукач? В чем заключаются причины этого? Основоположники марксизма-ленинизма, которые дали четкий ответ на этот вопрос, исходили прежде всего из того, что мировоззрение (а зачастую и политические взгляды) гуманистов и реалистов, выступавших с реакционной критикой капитализма, никогда не было последовательным и лишенным противоречий.

К. Маркс анализировал это явление на примере творчества высокоценимого им писателя Уильяма Коббета (1762—1835), на большое значение которого в истории английского реализма указал одним из первых Ральф Фокс. Коббет жил в ту эпоху, когда первая решительная победа буржуазии над феодальной аристократией сопровождается наиболее откровенной реакцией против народа. По словам К. Маркса, это явление побудило не одного народного писателя искать народную свободу «скорее в прошлом, чем в будущем»[1]. В другом месте он называет Коббета, который как писатель остается «непревзойденным», предтечей современного чартиста, с другой стороны — и в гораздо большей степени — закоренелым Джоном Булем, самым фанатичным представителем старой Англии, который считал английскую буржуазную революцию 1688 года истинным несчастьем Англии и возлагал за это ответственность на наследственную аристократию, — представителем, который в законодательном порядке санкциониро-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 9, стр. 152.

вал все изменения после 1658 года. К. Маркс называл его «самым консервативным и самым радикальным человеком в Великобритании», «революционером, для которого революция означает не переход к новому, а возвращение к старому, не возникновение новой эпохи, а возвращение к «доброму, старому времени». «Огромные перемены, сопровождавшие разложение старого английского общества начиная с XVIII века, поразили его воображение и наполнили горечью его сердце. Но, видя следствия, он не понимал причин, не понимал тех новых социальных сил, которые делают свое дело. Он не видел современной буржуазии, а видел только ту часть аристократии, которая владеет наследственной монополией на государственные должности и своим законодательством санкционирует все перемены, продиктованные новыми потребностями и притязаниями буржуазии. Он видел машину, но не видел скрытую силу, приводящую ее в движение». Плебей по своим инстинктам и симпатиям, он умом до 1834 года редко выходил за пределы буржуазной реформы. «Отсюда тот удивительный факт, что Уильям Коббет, являясь инстинктивным защитником народных масс против посягательств буржуазии, считался всеми и сам считал себя борцом за интересы промышленной буржуазии против наследственной аристократии. Как писатель, он остается непревзойденным» [1].

Совершенно иной и в то же время в определенном смысле сходной представляется эта проблема в творчестве легитимиста Бальзака, «политические предрассудки», «классово ограниченные симпатии» которого сопровождались искренним восхищением перед самыми радикальными представителями народа. В письме к Маргарет Гаркнесс Ф. Энгельс писал, что великое произведение Бальзака — «непрерывная элегия по поводу непоправимого разложения высшего общества; его симпатии на стороне класса, осужденного на вымирание. Но при всем этом его сатира никогда не была более острой, его ирония более горькой, чем тогда, когда он заставлял действовать именно тех людей, которым он больше всего симпатизировал, — аристократов и аристократок. Единственные люди, о которых он всегда говорит

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 9, стр. 196, 197.

с нескрываемым восхищением, это его самые ярые противники, республиканцы — герои улицы Cloître Saint Merri, люди, которые в то время (1830—1836) действительно были представителями народных масс. Я считаю одной из величайших побед реализма, одной из наиболее ценных черт старика Бальзака то, что он принужден был идти против своих собственных классовых симпатий и политических предрассудков, что он *видел* неизбежность падения своих излюбленных аристократов и описывал их как людей, не заслуживающих лучшей участи, и то, что он *видел* настоящих людей будущего там, где их единственно можно было найти»[1].

И наконец, В. И. Ленин блестяще вскрыл глубокие противоречия в идейно-политических взглядах Льва Толстого, который критиковал капитализм с архиреакционных, а иногда даже с антицивилизаторских позиций, отрицал революцию как зло, но великолепный беспощадный реализм которого был обязан глубокой симпатии писателя к страдающим и угнетенным крестьянским массам: «Толстой знал превосходно деревенскую Россию, быт помещика и крестьянина. Он дал в своих художественных произведениях такие изображения этого быта, которые принадлежат к лучшим произведениям мировой литературы. Острая ломка всех «старых устоев» деревенской России обострила его внимание, углубила его интерес к происходящему вокруг него, привела к перелому всего его миросозерцания. По рождению и воспитанию Толстой принадлежал к высшей помещичьей знати в России, — он порвал со всеми привычными взглядами этой среды и, в своих последних произведениях, обрушился со страстной критикой на все современные государственные, церковные, общественные, экономические порядки, основанные на порабощении масс, на нищете их, на разорении крестьян и мелких хозяев вообще, на насилии и лицемерии, которые сверху донизу пропитывают всю современную жизнь»[2].

Применительно к Л. Н. Толстому, так же как и в отношении Бальзака и Коббета, можно было бы говорить о «победе реализма» над политическими предрассудками и непониманием общественных связей, — не-

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 12.

[2] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 20, стр. 39—40.

пониманием, обусловленным историческими причинами. Но понимание общественных связей является специфическим признаком социалистической идеологии, не заключающей в себе каких-либо противоречий; и требовать, таким образом, влияния мировоззрения, политических идей и т. д. как условия критического реализма значило бы подходить к Коббету, Бальзаку и Толстому как к сознательным социалистам. Но не находится ли привязанность Коббета к народу, «нескрываемое восхищение» Бальзака героями-республиканцами, переход Толстого на позиции патриархального крестьянства вне связи с их мировоззрением, с их миропониманием? Ни в коей мере! Они были связаны с народными силами, с их революционными действиями и — при всех своих глубоких противоречиях и незрелости — с исторически прогрессивными течениями. Эти связи способствовали тому, что писатели не переносили своих гуманистических идеалов в прошлое, не облекали их в романтические формы, несмотря на ошибочные, обращенные в прошлое политические симпатии. Нельзя определять общее мировоззрение человека и писателя по одним лишь его политическим взглядам, его можно понять лишь по творчеству в целом.

Таким образом, произведения основоположников марксизма-ленинизма ясно показывают, что бесконечно повторяемый Лукачем тезис о «победе реализма» над мировоззрением писателя представляет собой не что иное, как ревизионистский трюк.

Реализм достигает своей исторически наивысшей ступени развития там, где он связан с социалистической борьбой за «возрождение человеческой сущности», за освобождение всего человечества, связан с подлинно социалистическим гуманизмом и органически вытекает из него. Это положение не требует еще каких-либо дополнительных пояснений после того, что уже было сказано.

РЕАЛИЗМ КАК МЕТОД ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОТРАЖЕНИЯ

Итак, основные черты художественного метода реализма сводятся к следующему. «На мой взгляд, — писал Ф. Энгельс, — реализм подразумевает, помимо правдивости деталей, правдивость воспроизведения

типичных характеров в типичных обстоятельствах»[1]. Это определение художественного метода реализма имеет огромное значение, если учесть, конечно, что оно было дано в связи с критической оценкой романа и не может быть механически перенесено на изображение неживой природы, пейзажной живописи, на любовное стихотворение, монументальную пластику, сонату или хореографию. Общее значение этого определения Ф. Энгельса мы можем понять лишь в том случае, если уясним себе принципы, положенные в основу конкретной формулировки применительно к роману.

При анализе форм познания и отражения явлений природы и общества основоположники марксизма-ленинизма исходили из «принципа жизни и практики» как «первого и основного принципа». Этот принцип определяет метод правильного (т. е. адекватно раскрывающего сущность действительности) отражения всех форм познания и общественного сознания. Так, в отношении метода естественных наук Ф. Энгельс писал, что нужно исходить из конкретных фактов и что, следовательно, теоретическое естествознание говорит о том, что «нельзя конструировать связи и вносить их в факты, а надо извлекать их из фактов и, найдя, доказывать их, насколько это возможно, опытным путем»[2].

Нет необходимости подробно говорить о том, что К. Маркс, Ф. Энгельс и В. И. Ленин и в отношении общественных наук применяли этот способ познания как главный методологический принцип. В «Немецкой идеологии» основатели научного социализма особо подчеркивали: «...мы исходили не из того, что́ люди говорят, воображают, представляют себе, — мы исходили также не из существующих только на словах, мыслимых, воображаемых, представляемых людей... для нас исходной точкой являются действующие действительные люди, и из их действительного жизненного процесса мы выводим также и развитие идеологического отражения и отзвуков этого жизненного процесса... Там, где прекращается спекулятивное мышление, — перед лицом действительной жизни — там как раз и начинается действительная положительная наука, изображение прак-

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 11.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 370—371.

тической деятельности, практического процесса развития людей»[1].

Что касается морали, то К. Маркс указывал, что она имеет своим источником не какие-либо «вечные» или иные заданные идеи, а вытекает из действительных исторических жизненных отношений людей, что «принципом всей морали является правильно понятый личный интерес»[2].

Из контекста, в котором Ф. Энгельс в письме к Гаркнесс дает свое определение реализма, отчетливо вытекает, что положения, относящиеся ко всем формам познания и сознания, справедливы и по отношению к реалистическому методу художественного отражения. В реалистическом искусстве жизнь, практика представляют собой исходную точку отражения, а одной из основных черт метода отражения является отражение действительных жизненных отношений именно с этой исходной точки. В критике Ф. Энгельсом романа Маргарет Гаркнесс принцип жизни и практики является первым и важнейшим принципом в его требовании реалистического отражения действительности. Именно в этом смысле Ф. Энгельс одобрительно относился к тому, что Гаркнесс написала не «тенденциозный роман» и написала его не «для того, чтобы подчеркнуть социальные и политические взгляды автора»[3].

Основоположники марксизма-ленинизма резко критиковали методы познания, которые исходят не из действительности, не из реальных фактов, а из каких-то предвзятых взглядов и представлений и признают и используют жизненные факты лишь как объекты для доказательства этих взглядов и представлений. Ф. Энгельс выступал против «старого излюбленного идеологического *метода*, называемого также априорным, *согласно которому свойства какого-либо предмета познаются не путем обнаружения их в самом предмете, а путем логического выведения их из понятия предмета*. Сперва из предмета делают себе понятие предмета; затем переворачивают все вверх ногами и превращают отражение предмета, его понятие в мерку для самого предмета.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 25, 26.
[2] Там же, т. 2, стр. 144.
[3] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 11.

Теперь уже не понятие должно сообразоваться с предметом, а предмет должен сообразоваться с понятием»[1].

Этот методологический прием, модифицированный в сфере художественного творчества, лежит в основе всякого рода нереалистических методов художественного отражения. К. Маркс, Ф. Энгельс, В. И. Ленин неоднократно критиковали использование такого приема в искусстве. Противоположность Шекспира и Шиллера в методологическом отношении, на что указывали К. Маркс и Ф. Энгельс в дискуссии с Лассалем по поводу его Зикингена, основана на различии их исходных позиций. Резкая критика, которой К. Маркс подверг роман Эжена Сю «Тайны Парижа», была вызвана главным образом методом Сю, его предвзятыми идеями, его стремлением облечь в конкретные образы свои узкие, ограниченные идеи. Ф. Энгельс критикует Бека за то, что он берет в качестве исходного пункта своего творчества не действительность, а «мелкобуржуазные иллюзии», которые он ставит над реальными фактами. Он критикует стихотворение Бека о Ротшильде за то, что «поэт облек в стихотворную форму невежественные романтические фантазии немецкого мелкого буржуа о могуществе крупного капиталиста...» Он высмеивает его за то, что Бек, после того как «он головокружительно раздул фантазию об этом могуществе, он высказывает моральное возмущение мелкого буржуа по поводу контраста между идеалом и действительностью и при этом в таком пароксизме патетики, который способен вызвать гомерический хохот даже у пенсильванского квакера...»[2]

В связи с этим Ф. Энгельс указывает на резкую противоположность художественного метода в сатире Генриха Гейне и в поэзии «истинного социализма». У Гейне мечтания и иллюзии бюргера намеренно были вознесены, чтобы затем так же намеренно низвергнуть их в действительность. «У Бека сам поэт разделяет эти фантазии и, конечно, получает такие же повреждения, когда сваливается в мир действительности»[3].

Если мы приведем примеры, показывающие, как сурово основоположники марксизма-ленинизма осужда-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 96 (курсив мой. — *Г. К.*).

[2] Там же, т. 4, стр. 214.

[3] Там же, стр. 217.

ли различные нереалистические методы, то из этого отнюдь не следует, будто они отрицали любой нереалистический метод и его художественные достижения в истории художественного освоения мира. Это также достаточно ясно видно из вышесказанного.

Что касается форм познания, то вопросы методологии теснейшим образом связаны с мировоззрением ученого, художника и т. д. В период социалистического развития реалистический метод в искусстве опирается на материалистическое мировоззрение, в основном на марксистское миропонимание. Однако отсюда еще не следует, будто реалистический метод в художественном творчестве всегда предполагает материалистическое мировоззрение. Идейной предпосылкой этого является лишь признание действительного действительным, объективного объективным. Древние греки рассматривали существующий мир как действительный и в то же время считали его творением богов. Хотя Гегель понимал действительность как «отчуждение абсолютной идеи», он все же признавал ее *реально существующей*, объективной (правда, он понимал ее идеалистически, как чувственную действительность идеи). В связи с этим следует указать на высказывание В. И. Ленина о противоречивости идеализма. «Объективный (и еще более абсолютный) идеализм зигзагом (и кувырком) подошел **вплотную** к материализму, частью даже и *превратился в него*»[1]. Вообще диалектический идеализм во многих отношениях ближе диалектическому материализму, чем неразвитый, мертвый, грубый метафизический материализм[2].

Таким образом, в историческом процессе возникновения и развития реалистического метода объективный идеализм, пантеизм, сенсуализм и т. д. могут являться идейной и мировоззренческой основой реалистического искусства. Даже мировоззрение ярых приверженцев субъективного идеализма не является настолько последовательным, цельным и лишенным противоречий, чтобы в него не проникли другие, в том числе и стихийно-материалистические, элементы. В многообразии непосредственных жизненных отношений, в которых оказывается

---

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 38, стр. 273.
[2] См. там же, стр. 271.

человек в его повседневном бытии, даже закоренелый солипсист мыслит и реагирует на явления стихийно-материалистически. Таким образом, и в творчестве художника, мировоззрение которого проникнуто субъективно-идеалистическими взглядами, можно обнаружить элементы признания им реального, существующего независимо от него мира, — признания, являющегося исходным пунктом реалистического воспроизведения действительности.

«Принцип жизни и практики» как основа реалистического воспроизведения жизни вообще не всегда и не во все эпохи выступает как осознанный и «философски обоснованный», возведенный в философскую систему принцип. Здесь еще раз следует напомнить замечание В. И. Ленина о том, что с философской точки зрения «наивный реализм» умственно здорового человека состоит в убеждении, что вещи, окружающая среда, мир существуют *независимо* от наших ощущений, от нашего сознания, нашего «Я»[1]. Это убеждение, будучи исходной точкой художественного метода освоения действительности, не обязательно должно проявляться в философски обоснованном, цельном миросозерцании. К. Маркс в письме к Ф. Энгельсу в резких выражениях высмеял подобный взгляд:

«...Скотина Руге доказал у Прутца, что «Шекспир не был драматическим поэтом», ибо «не имел философской системы»... В ответ на это Прутц написал «защиту чести Шекспира»[2].

С этой точки зрения философский материализм не обязательно выступает как основа реалистического метода, а реализм и нереализм не являются обязательно дилеммой для материалистического или идеалистического ответа художника на основной вопрос философии.

Однако со всех этих точек зрения материализм оказался в истории искусства наиболее благоприятной, наиболее плодотворной духовной мировоззренческой основой развития реализма.

Основной закон реалистического метода в искусстве заключается в том, что художественное отражение исходит не из каких-то «предвзятых идей», «чистого Я»

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 18, стр. 65.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 29, стр. 302.

художественного субъекта, а из определенных, действительных явлений и фактов, которые по своему содержанию могут быть предметом эстетического чувства и эстетического наслаждения. Однако догматическое понимание указанного «исходного пункта» всякого художественного реалистического изображения может привести к значительному сужению реалистического метода и достигнутых им художественных форм выражения.

Нельзя отождествлять общие черты реалистического метода с конкретными проблемами индивидуального творческого процесса художника. Однако нужно постоянно учитывать диалектическое соотношение эстетической объективности и эстетической субъективности, о чем уже подробно говорилось во второй части настоящей работы.

Мы уже видели, что объект художественного отражения всегда включал в себя «бытие для человека». Однако недостаточно того, чтобы для субъекта существовал объект, субъект также должен существовать для объекта, который должен быть превращен из возможного в действительный предмет художественного отражения и эстетического наслаждения. Этому двойственному характеру отношений эстетической объективности и эстетической субъективности соответствует в известной мере и «двойственный» способ художественного изображения в различных родах и жанрах литературы и искусства: с одной стороны, изображение действительной, данной эстетической реальности в форме самого объективного; с другой стороны, отражение определенного «внутреннего» переживания под влиянием действительного явления, а также переживаний, которые мы испытываем, когда читаем лирическую поэзию, слушаем музыку, видим исполнение художественного танца или ощущаем на себе воздействие других видов и жанров литературы и искусства. Эти виды и жанры существуют в искусстве на основании того, что они отражают объективное и действительное не в форме объективного и действительного, а отражают это в форме переживания. Они отражают (в реалистических формах художественного выражения) не «чисто субъективное» не «чистое», неопределенное «внутреннее чувство», а переживание определенного, переживание в определенной сфере, что содействует более глубокому эстетическому познанию и освоению мира.

Но если это определенное переживание выражается в таких художественных формах, которые не выступают в виде непосредственных носителей конкретной действительности, то это еще отнюдь не означает отказа от принципов реалистического метода.

Разделение форм художественного отражения на «субъективные» и «объективные» жанры — если можно употребить это не совсем точное выражение — никогда не может быть абсолютным. Гегель особенно наглядно показывает это на примере музыки. Музыка не может, по словам Гегеля, воспроизводить внешнюю реальность, но должна выражать «задушевность как таковую». Гегель разъясняет, что́ он понимает под этим: «Но задушевность может быть двоякой. Усвоить предмет задушевно, с одной стороны, может значить понять его не во внешней реальности чувства, но по его идеальному смыслу. В этом смысле музыкальное выражение является как бы «объективным», является совершенно особым способом отражения действительности. С другой стороны, под этим может подразумеваться такое выражение содержания, каковым оно является в живом виде субъективности чувства. И то и другое понимание музыки возможно» [1].

В чем же заключается эта действительная, конкретная определенность исходных принципов? На мой взгляд, Гегель очень хорошо показывает отказ от реализма в художественном методе музыкального искусства, когда он пишет, что одно лишь самоощущение души и «звучащая игра самовосприятия» как выражение одного лишь настроения являются слишком общими и абстрактными и подвержены опасности вообще стать банальными и бессодержательными. В основу музыкального воспроизведения настроений и чувств человека должны быть положены иные, более определенные, исходные принципы. «Если в мелодии должно слышаться эхо скорби, радости, тоски и т. д., то у реальной конкретной души в суровой действительности имеются подобные настроения лишь в рамках реального содержания, при известных обстоятельствах, при определенной ситуации, условиях, действиях и т. п. Если пение пробуждает в нас, например, чувство печали, жалобы на утрату, то

---

[1] Гегель, Соч., т. XIV, стр. 135.

в связи с этим тотчас же ставится вопрос: что утрачено? Жизнь ли с богатством ее интересов, юность, счастье, жена, возлюбленная, дети, родители, друзья и т. д.? Ведь музыка имеет дело не с внутренним чувством как таковым, а с определенным внутренним чувством — известное содержание этого чувства тесно связано с известным характером чувства...»[1]

Это показывает, как в «субъективных» родах и жанрах искусства вообще проявляется реалистический подход к конкретной действительности. Однако именно здесь такой реалистический подход лишь в крайне редких случаях можно определять «сходством» художественных форм выражения с самими явлениями действительности, с «формами жизни».

Мне кажется, что важная задача исследователя состоит в том, чтобы проследить, как не только в традиционных «субъективных», но и в других родах и жанрах искусства развиваются новые формы выражения и даже новые жанры, в которых реалистически отражаются определенные «внутренние переживания» определенных событий, явлений и т. д. Это относится как к эпической и драматической литературе, так и к живописи и графике, к танцу (особенно к выразительному танцу), пожалуй, даже к киноискусству, к художественным возможностям телевидения. В этом можно убедиться на следующем примере. Фриц Кремер в своих «Венгерских видениях» пользуется такими средствами художественного выражения (фантастика, например), которые не имеют своим источником действительные события венгерской контрреволюции (1956), не взяты из «действительности» и тем не менее совершенно непогрешимы с точки зрения реализма, ибо Кремер не рисует или почти не рисует реальную венгерскую контрреволюцию, но выражает свое — в гегелевском понимании — «внутреннее», глубоко партийное переживание совершенно конкретного явления, которое он решительно отвергает с политической и эстетической точки зрения. Но не является ли эта форма выражения, пока еще редко используемая в реалистическом изобразительном искусстве, вполне допустимым художественным средством идейно-эмоционального постижения и оценки совершенно конкретного

---

[1] Гегель, Соч. т. XIV, стр. 141.

явления действительности, выступающего у Кремера в качестве исходного пункта? В этом смысле следует также изменить наше отношение к использованию таких средств выражения, как гипербола, карикатура, эпические средства и формы в драме и т. д.

Из всего сказанного следует, что тезис об определенности и конкретности исходной позиции в реалистическом искусстве не ограничивает и не предопределяет художественных форм и средств выражения. Несомненно, что эти вопросы далеко не всегда легко решить. Часто нелегко бывает с первого взгляда определить, что является субъективистским порождением декаданса, так сказать «порождением антиобъективности», а что является подлинным реализмом и новаторством, обогащающим возможности эстетического осмысления и освоения действительности новыми формами выражения, необычными для реалистического искусства или «презираемыми» другими жанрами. Вследствие сложности той идеологической обстановки, в которой находятся многие художники в результате раскола мира, границы между этими совершенно противоположными явлениями могут быть иногда совершенно неустойчивыми. Во всяком случае, совершенно недопустимым является стремление догматически связывать «реализм» в различных родах и жанрах искусства с совершенно определенными выразительными и стилистическими средствами, с определенными или с какой-то одной манерой письма, с самого начала выводя критерии реализма как художественного метода, как некую данную определенность средств и форм. Такие стремления неизбежно должны привести к застою.

Здесь следует поставить вопрос (на котором мы не можем останавливаться подробно): в какой мере развитие прогрессивного буржуазного и социалистического искусства современности, всех его родов и жанров вызывает необходимость более интенсивного развития как «объективных», так и «субъективных» способов, вытекающих из особенностей этих жанров и взаимно проникающих друг в друга? Возникает также вопрос: в какой мере средства и выразительные элементы одного жанра заимствуются другими жанрами и используются ими для своих собственных целей? Это ни в коей мере не означает какого-то разложения или хаотического смешения

родов и жанров искусства, напротив, это ведет к их взаимному обогащению и развитию.

На основе предыдущего анализа, мне кажется, имеется ряд оснований, говорящих в пользу этого положения:

1. Необходимо учитывать распространение подлинного гуманизма во всех сферах жизни социалистического общества, которая должна еще шире отражаться как в ее объективном бытии, так и в ее реальном субъективном воздействии на человека.

2. Общий процесс всестороннего обогащения человеческого индивида вызывает необходимость во всех родах и жанрах искусства поднимать вопрос о том, как обогащение индивида, его «внутреннего мира», то есть мира его мыслей, чувств и переживаний, определяющегося развитием внешнего мира, находит свое выражение в обогащении художественных форм и выразительных средств.

3. Влияние технического прогресса на искусство (возможности киноискусства и телевидения и т. д.) вызывает необходимость синтезирования и взаимопроникновения выразительных элементов различных искусств, которые до сих пор были оторваны друг от друга вследствие ограниченности их технических возможностей. Это, конечно, не может не оказывать обратного воздействия на «традиционные» роды и жанры искусства.

4. И, наконец, в литературе и искусстве социалистического реализма необходимо использовать не только реалистические традиции, но и включать в них, включать в сферу реализма все богатство художественно «пригодных» выразительных средств и элементов.

Реалистический метод художественного отражения стремится к «правильному», правдивому отражению изображаемого. Это не требует более подробного рассмотрения, ибо это отчетливо вытекает из переписки Ф. Энгельса с Маргарет Гаркнесс, Минной Каутской, из его работ, направленных против «истинных» социалистов, из Марксовой критики «Парижских тайн», из статей В. И. Ленина о Л. Н. Толстом, из его переписки с М Горьким и из десятков других высказываний основоположников марксизма-ленинизма.

Однако «правильность» и правдивость не является абсолютным критерием реализма в каждом отдельном

произведении искусства, хотя реализм включает в себя правдивость содержания. Реализм как художественный метод не обладает какой-то исключительной «монополией» на правдивое художественное отражение явлений; от других направлений и методов в искусстве он отличается не только правдивостью своего содержания.

Даже в том случае, если художник в своем методе отталкивается не от жизни, не от каких-то определенных явлений, а облекает в картины и образы какую-то «предвзятую идею», то этот метод не обязательно приводит к искажению идейного содержания, если указанная идея заключает в самой себе истину. Далее, нахождение истины в ходе человеческого познания есть длительный и сложный процесс. История развития познанных наукой «истин» есть, по словам Ф. Энгельса, история постепенного устранения «бессмыслицы» или ее замены новой, но все же менее «нелепой бессмыслицей»[1]. Точно так же исторически обусловленная правдивость содержания любого искусства — реалистического или нереалистического — всегда является относительной.

Однако ни один художественный метод, выработанный человечеством в ходе его исторического развития, не оказался в такой степени способным отражать все богатство содержания общественных явлений и индивидуальных человеческих отношений, отражать правду с полным пониманием социально обусловленных объективных основ художественного изображения, как реализм. Именно с этой точки зрения К. Маркс, Ф. Энгельс и В. И. Ленин постоянно подчеркивали огромное познавательное значение реалистического искусства. Достаточно еще раз напомнить их высказывания о реалистическом искусстве Ренессанса, о Лессинге, Гёте и Гейне, об английских реалистах XIX века, об Ибсене, о Бальзаке, о великих русских реалистах XIX века, и прежде всего о Л. Н. Толстом, о зарождении и первых успехах социалистического искусства.

Осюда выдвижение общественных проблем, раскрытие их в сфере отношений между индивидами закономерно приводит к укреплению реализма в литературе и искусстве.

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 100.

К критериям и условиям реализма в литературе и искусстве относятся те специфические методы художественной типизации, которые уже подробно рассматривались ранее.

Они включают следующие важные методологические положения:

1. Центральной и исходной точкой художественного изображения должна быть индивидуальная судьба, отдельный случай, какое-то особое явление или определенное переживание.

2. Выявляя в этой индивидуальной судьбе все богатство и многообразие существенных эстетических отношений между людьми, нужно стремиться к возможно большей «жизненности и полноте» характеров, действий, переживаний, достигая в изображении такой наглядности, чтобы все это богатство было усвоено воспринимающим — в меру его субъективной способности — как конкретное обобщение этих явлений и переживаний.

3. Выявляя определенный общественно-исторический характер изображаемых индивидуальных отношений, предметов, явлений, переживаний, нужно показывать их конкретно, наглядно и убедительно, показывать внутреннюю логику и последовательность как индивидуальных, так и общественных отношений.

На последнем пункте необходимо остановиться несколько подробнее, так как его правильное понимание имеет особо важное значение для реалистического метода и на основе художественного, реалистического отражения в сфере социалистического искусства органически ведет к социалистической партийности. Ф. Энгельс говорил о том, что взаимоотношение типических характеров и типических обстоятельств является существенным признаком реализма. Тем самым он указал на свойственную роману особенность — его способность раскрывать заложенную в предметах и явлениях «внутреннюю логику» как в индивидуальном, так и в общественно-историческом развитии, причем оба эти момента находятся в реалистическом произведении искусства в неразрывном единстве.

Показать эту внутреннюю логику, эту последовательность развития всех элементов содержания, отражаемого в произведении, насколько это оказывается возможным

при изображении определенного предмета или явления, — таково обязательное условие реалистического метода. Именно с этой точки зрения реалистический метод предполагает определенный уровень общественного сознания и, если угодно, партийность. Мы видели, что именно эта определяющая сторона реалистического метода обусловлена историческими предпосылками: предполагается, что люди поняли логику своего собственного исторического и индивидуального развития настолько, что уже отпадает всякая необходимость изображать сверхъестественные, мифологические силы как факторы, определяющие развитие человека. В этом отношении реалистический метод требует от художника «фантазии, свободной от мифологии».

Диалектическую связь типических характеров в типических обстоятельствах как выражение противоречивого единства внутренней, индивидуальной и объективной исторической логики в личных и общественных отношениях людей нельзя смешивать с определенностью среды. Само собой разумеется, что определенная среда играет в реалистическом искусстве большую роль; благодаря ей верность деталей реалистического изображения в так называемых «объективных» жанрах приобретает ярко выраженный социальный колорит, характеры и ситуации обрисовываются четче, определеннее и убедительнее.

Однако путем художественного изображения одного лишь действия характеров в определенной среде нельзя показать объективно-исторической логики, исторической тенденции в развитии этих характеров.

Позитивистская «теория среды» И. Тэна, которая видит в среде определяющий момент, ведет к натурализму и поэтому несовместима с реализмом. Будучи составной частью натуралистического метода художественного творчества, «теория среды» заимствована из арсенала субъективной социологии. В своей работе «Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов?» В. И. Ленин сформулировал по этому вопросу ряд принципиальных положений. Он показал, что подобные взгляды возникают вследствие того, что люди не могли разобраться в сложном переплетении социальных явлений, не могли отличить важных социальных явлений от неважных, не могли найти подлинно объек-

тивного критерия для таких определений и поэтому могли лишь подняться до простого описания социальных явлений и их оценки с точки зрения какой-то предвзятой идеи[1].

Эти взгляды несовместимы с марксизмом-ленинизмом, который рассматривает «объективную» логику процесса исторического развития как в высшей степени сложную «естественноисторическую эволюцию». Что же касается раскрытия внутренней логики изображаемых в искусстве предметов и явлений, отношений и связей, чувств и переживаний, то здесь вновь необходимо указать, что когда мы говорим о реализме, то речь идет о методе изображения, а не о той или иной конкретной форме художественного выражения. Поясним это путем сопоставления реалистического и нереалистического метода в их подходе к аналогичному драматическому материалу.

Ф. Шиллер справедливо называет «Орлеанскую деву» «романтической трагедией». В этой драме мы хотим указать лишь на одну сторону романтического метода, ни в коей мере не ставя под сомнение богатое, патриотическое по своему духу, прогрессивное и воинствующее идейное содержание драмы.

Все наиболее серьезные поступки Иоанны определяются не внутренней логикой, вытекающей из характера и окружающей ее обстановки, а мотивируются главным образом «божественным откровением». Все развитие конфликта, который переживает Иоанна и который приводит ее к гибели, в основном уже предопределено явлением девы Марии. Иоанна выполняет лишь волю и решение, исходящие извне и не связанные с конкретным действием драмы. Если Шиллер заставляет ее сказать: «Меня ведет судьба моя. Верь, я достигну своей цели, не ища ее», — то этим уже дана в основном вся мотивировка и раскрыты движущие пружины в развитии действия трагедии.

В драме Б. Брехта «Видения Симоны Машард» сцена, в которой непосредственно изображаются видения Симоны, занимает несравненно большее место, чем рассказ о снах и озарении Иоанны у Шиллера. Однако у Брехта видение внутренне, логически вытекает из натуры Симоны, которая, читая легенды о Жанне д'Арк, по-детски, в сказочно-фантастической форме переплетает прочитан-

---

[1] См. В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 1, стр. 137.

ное с реальной обстановкой освободительной борьбы во Франции, со всеми ее глубокими классовыми противоречиями. Таким образом, сценическое изображение «видений» Симоны, которая видит себя во сне Жанной д'Арк, способствует, с одной стороны, более глубокому раскрытию характера смелой девушки; с другой стороны, именно в фантастической форме видения, постоянно сопоставляемого с легендой о Жанне д'Арк, особенно ясно и остро, сатирически раскрывается объективная логика классовых отношений в борьбе Франции против германского фашизма.

Таким образом, «видения» в пьесе Б. Брехта выполняют не только по содержанию, но и с художественно-методологической точки зрения иногда даже диаметрально противоположную функцию, чем в драме Шиллера. Несмотря на сценическую фантастику, они становятся в драме вполне законной формой выражения реализма. И в этом отношении реализм нельзя определять как раз и навсегда установленный по жанрам репертуар «дозволенных» художественных средств и выразительных форм, он выявляется как метод, пользуясь которым и опираясь на действительные явления художник правдиво изображает «вещи такими, какими они являются в действительности».

Раскрывать «внутреннюю логику», присущую вещам и явлениям, характерам и обстоятельствам, то есть раскрывать ее объективную, общественно-историческую тенденцию — такова существенная черта реалистического метода вообще, — черта, приобретающая в условиях социализма особо важное значение. В условиях борьбы за социализм искусство становится, как мы увидим ниже, необходимым инструментом формирования социалистического сознания; специфическое своеобразие искусства в решающей мере определяется общими принципами и факторами социалистического сознания, его отношением к революционной партии рабочего класса и народа.

Социалистическая, ленинская партийность художника становится, следовательно, неотъемлемым условием и главной чертой искусства социалистического реализма.

Глава пятнадцатая

ЛЕНИНСКИЙ ПРИНЦИП ПАРТИЙНОСТИ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

Работу В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» можно с полным основанием рассматривать как важную веху ленинского этапа в международном марксистском литературоведении. В истории литератур едва ли найдется другая теоретическая работа, идеи и положения которой оказали бы такое глубокое влияние на развитие прогрессивной литературы различных наций и стали бы такой организующей и направляющей силой развития литературы.

Ленинские принципы глубоко вошли в практику нашей литературной и литературно-политической жизни. Они определяют ее и содействуют ее дальнейшему движению вперед. Эти принципы стали для нас настолько понятными и очевидными, что мы иногда приходим в удивление, когда видим, сколь многим обязаны этой маленькой по объему работе.

Настоящая глава дает краткий анализ взглядов К. Маркса и Ф. Энгельса по данному вопросу и представляет собой лишь попытку раскрыть хотя бы некоторые аспекты этой необычайно богатой в теоретическом отношении ленинской статьи. На многих вопросах мы не можем остановиться так подробно, как они этого заслуживают.

Работа «Партийная организация и партийная литература» была опубликована 13 ноября 1905 года в газете «Новая жизнь», являвшейся фактически центральным органом большевиков. Чрезвычайно интересно и поучительно представить себе ту конкретную историческую обстановку, в которой была написана эта статья. Она появилась в самый разгар революции 1905 года. Прошло всего несколько недель после всероссийской по-

литической забастовки в октябре, которая вплотную подвела рабочий класс к декабрьскому вооруженному восстанию 1905 года.

В. И. Ленин написал эту статью спустя три или четыре дня после своего нелегального возвращения в Россию. Это была третья статья, которую он написал после своего возвращения. Первая касалась реорганизации партии, вторая была посвящена отношению пролетариата к крестьянству в период демократической революции. В дни величайшего революционного накала была написана эта программная работа по марксистско-ленинскому литературоведению. После прибытия в Петербург В. И. Ленин возглавил работу по реорганизации редакции «Рабочей жизни», провел совещание по вопросу о программе газеты. Он принял участие в пленуме ЦК, который занимался вопросами реорганизации партии и принял решение о проведении IV съезда партии. Он послал приветствие съезду общероссийского крестьянского союза, совещался с Петербургским советом рабочих депутатов о ближайших задачах революционной борьбы.

Конкретная обстановка, в которой была написана эта работа, еще раз показывает, какое огромное значение придавал и В. И. Ленин и ленинская партия литературе и литературному делу.

Работа В. И. Ленина начинается с констатации того факта, что «новые условия социал-демократической работы, создавшиеся в России после октябрьской революции, выдвинули на очередь вопрос о партийной литературе»[1]. Главным моментом в этих новых условиях, помимо огромного подъема революционной активности масс, было то, что социал-демократическая рабочая партия России вышла из подполья. До этого «партийной литературой» в собственном смысле слова можно было считать лишь *нелегальную* печать, тесно связанную с подпольными группами партии. Только в ней вообще можно было открыто и ясно выражать точку зрения партии. В легальной же печати границы поневоле стирались. Трудно было отличать «рабий язык», «эзоповские речи», «вынужденные недомолвки» людей, желавших выразить партийные взгляды, от ограниченности тех, кто не был человеком партии. Теперь успех революции, хотя еще и

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 99.

не окончательный, позволил литературе «на девять десятых стать партийной литературой»[1].

Однако недостаточно одного лишь указания на легальность партии, ее печати и публицистики, чтобы объяснить историческое место ленинской идеи о партийности литературы. Поэтому здесь необходимо указать хотя бы на некоторые факторы, определяющие историческое место теоретических положений, сформулированных В. И. Лениным в 1905 году.

Прежде всего перемещение центра революционного движения из Западной Европы в Россию. История поставила перед русским рабочим классом наиболее *революционную* из всех *ближайших* задач пролетариата какой бы то ни было другой страны[2]. Фаза «мирной» подготовки к эпохе будущих преобразований в международном рабочем движении осталась позади. Завершился период, когда марксизм одержал победу и вырос «вширь» во всех социалистических партиях, стоявших на пролетарских позициях. Медленно, но неуклонно происходил процесс накопления и собирания сил пролетариата, его подготовки к будущим битвам. Хотя в этот период революционное рабочее движение уже создало не только профсоюзы и кооперативные товарищества, но и свою периодическую печать и свои просветительные учреждения, нельзя рассматривать ленинские принципы, сформулированные им в 1905 году, в качестве критерия для оценки предыдущего периода.

Второй и, пожалуй, самый существенный фактор состоит в том, что капитализм перерос в свою последнюю стадию — империализм. Высшая и последняя стадия в развитии капитализма, «канун социальной революции пролетариата», наступила, создание партии нового типа стало исторической необходимостью. Внутри русского рабочего движения возник большевизм — единственное течение в международном рабочем движении, полностью отвечавшее этой исторической необходимости. Шаг за шагом разрабатывал В. И. Ленин свое учение о партии нового типа, и такая партия выковывалась в ходе революционной практики.

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 100.
[2] См. там же, т. 6, стр. 28.

Ленинская работа «Партийная организация и партийная литература» является не только и не столько литературоведческим документом. Она — определенный этап в разработке теории и тактики большевистской партии, партии нового типа и была бы немыслима без таких крупных работ, как «Что делать?» (1901—1902), «Шаг вперед, два шага назад» (1904) или «Две тактики социал-демократии в демократической революции» (1905), немыслима без всего ленинского учения о партии. И по этой причине ленинские принципы, развитые им в работе «Партийная организация и партийная литература», нельзя рассматривать в качестве критерия для оценки исторических периодов международного революционного рабочего движения, — периодов, когда требование о создании партии нового, ленинского, типа не стояло в повестке дня. Однако ленинские принципы становятся подлинным мерилом, критерием развития социалистической литературы в течение всего исторического периода, наступившего в Европе на рубеже XX века. Они сохраняют свое огромное значение и актуальность и для современной эпохи.

Все это ни в какой мере не означает, что при разработке принципа партийности литературы, принципа нового понимания партийности литературы В. И. Ленин не опирался на опыт предшествующей эпохи. Чтобы показать то качественно новое, что внесла ленинская теория, необходимо сделать исторический экскурс в прошлое.

К. МАРКС И Ф. ЭНГЕЛЬС О ТЕНДЕНЦИОЗНОСТИ И ПАРТИЙНОСТИ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

В своей интересной работе по марксистской эстетике Михаил Лифшиц сопоставляет статью молодого К. Маркса «Дебаты о свободе печати» (1842) с ленинской работой «Партийная организация и партийная литература». Лифшиц отмечает, что К. Маркс в соответствии с политической революционно-демократической концепцией, которой он придерживался в 1842 году, и как редактор «Новой рейнской газеты» ввел в литературу «партийный принцип», хотя партия, о которой могла тогда идти речь, не была еще пролетарской.

Лифшиц видит заслугу К. Маркса в следующем. Для революционного демократа К. Маркса борьба за усиление партийного влияния в литературе была равнозначна критике феодально-бюрократической цензуры. Последняя стремилась к тому, чтобы запретить все то, в чем она усматривала партийную борьбу в литературе. Борьба против полицейской цензуры является важной задачей буржуазно-демократической революции. Уже в 1842 году К. Маркс связывал ее с задачей дальнейшей борьбы против «промысловой свободы в литературе», против свободы печати и литературы в ее буржуазно-либеральном понимании. К. Маркс писал: «*Главнейшая свобода печати состоит в том, чтобы не быть промыслом.* Писатель, который низводит печать до простого материального средства, в наказание за эту внутреннюю несвободу заслуживает внешней несвободы — цензуры; впрочем, и самое его существование является уже для него наказанием»[1].

В то время К. Маркс не мог еще противопоставить зависимости литературного творчества от денежного мешка, от коммерции никакую иную программу, кроме революционного самопожертвования писателя, «некомпетентного» с точки зрения властей, писателя типа Лессинга.

«Новая рейнская газета» под редакцией молодого Маркса стала центром, вокруг которого группировались силы демократической интеллигенции. В ней выкристаллизовывалась не оформившаяся еще организационно демократическая «партия». Ф. Энгельс писал о процессе, происходившем после 1840 года:

«Громадное большинство тех классов, которым их образование или жизненное положение позволяло даже при абсолютной монархии приобрести кое-какие политические знания и выработать некоторое подобие самостоятельных политических убеждений, постепенно объединилось в одну мощную фалангу оппозиции против существующего режима»[2].

«Новую рейнскую газету» можно считать духовным центром подлинно революционного движения в Германии. Верная своей концепции, газета активно выступала

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 77.
[2] Там же, т. 8, стр. 17.

в защиту политической, «партийной», тенденциозной поэзии первой половины 40-х годов.

В ноябре 1841 года Фрейлиграт опубликовал свое ставшее известным стихотворение на смерть одного испанского реакционера, стихотворение, в котором он воспевал «беспартийность» поэзии:

Я пел хвалу бестрепетно и прямо
Довольны ли вы — не хочет знать поэт.
Он помнит, что безгрешных с дней Приама
Ни в Трое, ни в ахейском стане нет!
Он воспоет героя в Бонапарте,
Но казнь д'Энгьена гневно заклеймит:
На дальний мир поэт не с вышки партий,
А с башни вечности глядит[1].

Громкие отклики на стихотворение Фрейлиграта свидетельствовали о том, что он затронул жизненно важную проблему немецкой литературы 40-х годов прошлого века.

Фридрих Рюккерт ответил Фрейлиграту:

Поэта нет на надпартийной вышке,
Ему стоять там одиноко слишком,
С другими он подхватывает рьяно
Под флагом партии германский вопль бранный*.

Но такая «партийность» была предвосхищением «партийности» прусского монарха, который заявил: «Я не знаю никаких партий». Она должна была привести в лагерь реакции.

В «Новой рейнской газете» Георг Гервег ответил известным стихотворением:

О партия моя, ты гордая основа
И мать бесчисленных сверкающих побед!
Как может не понять священнейшего слова,
Как может не постичь великое поэт?

Выступление Гервега против лозунга беспартийности литературы было выступлением настоящего революционного демократа. Конечно, эта исповедь не имела еще ничего общего с призывом к партийности в современном

[1] Фрейлиграт, Избранные произведения, М., 1956.

пролетарском и социалистическом понимании. Это был призыв к борьбе, более резкому классовому размежеванию, к партийности вообще.

Так выбирайте стяг! Я буду не в обиде —
Он может быть другим, не в цвет моих знамен,
Я все давно решил, прочувствовал, увидел,
И мне венок лавровый партией сплетен [1].

Во время пребывания К. Маркса на посту редактора «Новой рейнской газеты» борьба ее с лозунгом беспартийности литературы приобрела еще более острый характер. Газета ставила эти вопросы в один ряд с проблемами борьбы против полицейского произвола и полицейской цензуры.

В 1842 году, когда нападки правительства и прессы на Г. Гервега особенно усилились и когда в эту кампанию вновь включился Фрейлиграт, «Новая рейнская газета» опубликовала стихотворение Гейнцена, «бывшего друга Фрейлиграта».

Поэт стоит на надпартийной башне
Всех выше, всех вольней...
А впрочем, без стыда заводит шашни
С полици-ей *.

За оппозиционным движением немецкой демократической буржуазии вскоре последовало активное движение германского рабочего класса, начало которому положило восстание силезских ткачей. Позиция К. Маркса и Ф. Энгельса претерпела в связи с этим известные изменения. В их отношении к тенденциозности в литературе и искусстве появились новые элементы.

Они понимали и отстаивали принципы партийности и тенденциозности литературы, являющейся отражением и подлинным инструментом в практической социально-политической борьбе. Свою литературно-критическую деятельность они рассматривали как составную часть, как «колесико и винтик» в борьбе за создание и укрепление революционной партии пролетариата. Важность и значение их воззрений состоит прежде всего в том, что в критические годы после 1844 года их политические и

[1] Г. Гервег, Избранное, М., 1958, стр. 102.

эстетические взгляды уже представляли собой стройную единую систему.

К. Маркс и Ф. Энгельс повели беспощадную борьбу с буржуазно-либеральной и мелкобуржуазно-социалистической тенденциозной поэзией и ее сторонниками. Здесь они также развивали богатое наследие немецкой революционной демократии, таких ее представителей, как Г. Гейне, который в одном из своих стихотворений несколько иронически говорит:

Будь не флейтою безвредной,
Не мещанский славь уют, —
Будь народу барабаном,
Пушкой будь и будь тараном,
Бей, рази, греми победно!
Бей, рази, греми словами,
Пусть тираны побегут!
Лишь об этом пой с отвагой,
Но... для собственного блага
Действуй «общими местами»[1].

Если К. Маркс и Ф. Энгельс с едкой, подлинно гейневской иронией выступили против абстрактной, односторонней политической «тенденциозной поэзии», высказывавшей лишь оппозиционные взгляды, то это объяснялось не только их политическим кредо. В области эстетики направление их борьбы против влияния «Молодой Германии», против поэзии и прозы «истинного социализма» и т. д. полностью соответствовало социально-политическим задачам борьбы, которую они вели в Германии вплоть до 1848 года и которую они рассматривали как важную национальную задачу того времени. «Немцы *размышляли* в политике о том, что́ другие народы *делали*. Германия была их *теоретической совестью*. Абстрактность и высокомерие ее мышления шли всегда параллельно с односторонностью и приниженностью ее действительности»[2].

Но немецкая действительность требовала иной исторической тенденции и иной задачи, чем только провозглашение абстрактных политических и социальных идей; подлинная критика политического строя в Германии тре-

---

[1] Г. Гейне, Избранные произведения, стр. 255.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 421.

бовала иной литературы. «Необходимо не давать немцам ни минуты для самообмана и покорности. Надо сделать действительный гнет еще более гнетущим, присоединяя к нему сознание гнета; позор — еще более позорным, разглашая его. Надо каждую сферу немецкого общества изображать как partie honteuse [позорное пятно] немецкого общества, надо заставить плясать эти окаменелые порядки, напевая им их собственные мелодии! Надо заставить народ *ужаснуться* себя самого, чтобы вдохнуть в него *отвагу*» [1].

Это была политическая программа, которая непосредственно определяла позиции К. Маркса и Ф. Энгельса в вопросах эстетики. Эти позиции нашли свое отчетливое выражение в той беспощадной критике, которой Ф. Энгельс подверг позднее «тенденциозность» литературы «Молодой Германии» в своих работах о революции и контрреволюции в Германии. Она возникла под влиянием того политического возбуждения, которое благодаря событиям 1830 года охватило всю Европу. При этом в буржуазной литературе того времени, претенциозно называвшей себя современной школой, отразилась вся незрелость политического движения немецкой буржуазии, ее мелкобуржуазность и непоследовательность. Почти все писатели того времени проповедовали незрелый конституционализм или еще более незрелый республиканизм. «Среди них, особенно у литераторов более мелкого калибра, все более и более входило в привычку восполнять в своих произведениях недостаток дарования политическими намеками, способными привлечь внимание публики. Стихи, романы, рецензии, драмы — словом, все виды литературного творчества были полны тем, что называлось «тенденцией»...

Это претенциозное название меньше всего отражало их действительную позицию в практической борьбе классов. Это было более или менее робкое выражение оппозиционных настроений, перемешанных с университетскими воспоминаниями о немецкой философии и с превратно понятыми обрывками французского социализма, особенно сенсимонизма, это была разнородная смесь идей» [2].

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 417.
[2] Там же, т. 8, стр. 16.

Еще более отрицательным было отношение К. Маркса и Ф. Энгельса к мелкобуржуазной «тенденциозной» литературе немецкого, или «истинного», социализма. Полемика с литературой «истинного» социализма, которую вел главным образом Ф. Энгельс, стала уже важным моментом партийной борьбы, моментом создания коммунистической партии Германии. Немецкий, или «истинный», социализм «приобрел известное значение в качестве некоей литературной партии» [1].

Чем объясняется столь отрицательное отношение К. Маркса и Ф. Энгельса к этой литературе как с политической, так и с эстетической точки зрения? Ф. Энгельс указывал на то, что эта литература возникла в таких условиях, когда общественные противоречия не приняли более острой формы благодаря более определенному размежеванию классов и быстрому завоеванию политической власти буржуазией. С одной стороны, для немецкого поэта невозможно выступать революционно в немецком обществе, так как сами революционные элементы еще слишком неразвиты. С другой стороны, окружающее его со всех сторон хроническое убожество действует слишком расслабляюще, лишая его возможности подняться над ним, быть свободным от него и высмеивать его без риска самому вновь в него впасть [2].

Это прозябание в «немецком мелкобуржуазном убожестве» является — субъективно и объективно — подлинной причиной политической и эстетической неполноценности литературы «истинного» социализма. Она несет на себе печать «политически реакционной тенденции». Ее сущность определяется субъективной позицией «истинного» социализма в классовой борьбе, его отношением к действительной классовой борьбе. Непонимание движущих сил истории, неспособность разобраться в них сковывает всякую попытку поэтического дерзания.

На примере Бека Ф. Энгельс показывает, что эта поэзия воспевает «бедняка», существо с ничтожными, благочестивыми и противоречивыми желаниями, «маленького человека» во всех его видах, но не гордого, грозного и революционного пролетария. Эта неспособность понять

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 545.
[2] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 222.

и художественно воссоздать движущие силы истории сказывается на характере «социалистического» бунта против капиталиста. Бек не угрожает уничтожением действительного могущества Ротшильда, общественных отношений, на которых оно покоится; он желает лишь гуманного применения этого могущества. «Он хнычет по поводу того, что банкиры являются не социалистическими филантропами, мечтателями, благодетелями человечества, а просто банкирами... Угрозы и упреки, которыми Бек осыпает дом Ротшильда... покоятся на ребяческой иллюзии о могуществе Ротшильдов». Они отражают его полное непонимание связи этого могущества с существующим общественным строем. Поэтому поэтические проклятия Бека «вопреки всем добрым намерениям автора производят на читателя более комическое впечатление, чем проповедь капуцина». Результат всего этого с эстетической точки зрения самый удручающий: «Малодушие и глупость, бабская сентиментальность, жалкое, прозаически-трезвенное мелкобуржуазное филистерство — таковы те музы, которые вдохновляют эту лиру, и они напрасно силятся казаться страшными. Они становятся лишь смешными. Их искусственно низкий бас постоянно срывается на комический фальцет; в их драматическом изображении титанической борьбы Энцелада превращается в шутовское кувырканье клоуна» [1].

Ф. Энгельс показывает, что «социальная тенденция», основанная на таком невежестве, является не обвинением против дома Ротшильдов, но представляет собой полную его противоположность. Бек наделяет Ротшильда «головокружительно величественной ролью... умерить все страдания мира». Поэт не замечает, что он становится тем смешнее, чем возвышеннее и сильнее он старается быть. Он хочет быть критиком, но все его упреки Ротшильду превращаются в самую низкую лесть. Он прославляет могущество Ротшильдов так, как этого не мог бы сделать самый угодливый панегирист. «Ротшильд должен был себя поздравить, наблюдая, в виде какого гигантского пугала отражается его маленькая личность в мозгу немецкого поэта» [2].

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 208, 209.
[2] Там же, стр. 213—214.

На примере Бека Ф. Энгельс показывает ту жалкую и ничтожную роль поэта, который сам глубоко погряз в немецком убожестве. «Это не активное существо, которое живет в действительном мире и пишет стихи, это «поэт», парящий в облаках, но облака эти — не что иное, как туманные фантазии немецкого бюргера». Далекий от настоящей борьбы и всякой партийности, он быстро распыляет свой мелкобуржуазный протест против немецкого убожества, и от него ничего не остается, кроме «трезвенной мещанской прозы» и «сентиментального примирения» с немецкой действительностью. Чтобы избавиться от этой затхлой атмосферы, «всем немецким поэтам, у которых есть хоть какой-нибудь талант», пока что не остается никакого иного выхода, как «переселиться в цивилизованные страны» [1].

В «Немецкой идеологии» К. Маркс и Ф. Энгельс вскрыли ту болезнь, которой была поражена буржуазная и мелкобуржуазная литература того времени. Они показали, что вместе с первыми шагами революционного рабочего движения стали созревать условия, которые привели к полному упадку этой литературы.

«Отсутствие в Германии *действительной*, страстной, практической партийной борьбы превратило вначале даже социальное движение в *чисто* литературное. «Истинный социализм», это—совершеннейшее выражение такого социального литературного движения, которое возникло вне подлинных партийных интересов и которое теперь, после того как сформировалась коммунистическая партия, желает продолжать существовать вопреки ей. Само собой разумеется, что с момента возникновения в Германии настоящей коммунистической партии «истинным социалистам» придется все больше находить свою публику лишь среди мелких буржуа, а представителей этой публики—среди импотентных и опустившихся литераторов» [2].

Таким образом, К. Маркс и Ф. Энгельс рассматривали состояние немецкой буржуазной и мелкобуржуазной «тенденциозной» литературы после 1830 года как результат отсутствия действительной, живой, практической «партийной борьбы», как отражение той ступени общественного развития, когда еще не раскрылись основные

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 221—222.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 459.

общественно-политические противоречия. Причем понятие «практическая партийная борьба», наличие которой было для них мерилом их поддержки или отрицания «литературной тенденции», не имело такого определенного содержания, которое вкладывал в него позднее В. И. Ленин. К. Маркс и Ф. Энгельс говорят о «литературных представителях партии» как об идеологах, произведения которых являются выражением и продуктом действительного движения и отражают практические потребности, «совокупность условий жизни определенного класса в определенных странах», в какую бы идеологическую оболочку это ни облекалось[1].

Исходя из этих позиций, К. Маркс и Ф. Энгельс страстно, но не безоговорочно защищают любые подлинно революционные, подлинно пролетарские тенденции в литературе и искусстве, и особенно все те тенденции, которые содействовали политической самостоятельности пролетарского движения путем создания Коммунистической партии Германии, т. е. путем создания *«действительного* движения, которое уничтожает теперешнее состояние»[2].

Известно, что «Союз коммунистов» сформировался лишь в 1847 году на основе «Союза справедливых». В это время в него вошли К. Маркс и Ф. Энгельс.

Простое перечисление литературных произведений, к которым одобрительно относились К. Маркс и Ф. Энгельс, показывает, что, говоря об этой партийной, тенденциозной социалистической литературе, они имеют в виду не только произведения, созданные в связи с деятельностью «Союза коммунистов» как партии пролетариата и вдохновленные его революционной деятельностью.

В «Немецкой идеологии» К. Маркс и Ф. Энгельс положительно отзываются о «Путешествии в Икарию» Этьена Кабе (1842) — утопическом романе, рисующем коммунистическое общество. Они отмечают правомерность этих «народных романов, вполне соответствовавших неразвитому еще сознанию только что пришедших в движение пролетариев»[3].

Во время полемики с Руге К. Маркс с величайшей похвалой отзывается о песне ткачей («Кровавая распра-

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 457.
[2] Там же, стр. 34.
[3] Там же, стр. 463.

ва»), распевавшейся во время движения 1844 года,—движения, которое не только направлялось с величайшей «храбростью, обдуманностью и стойкостью», но и носило для того времени высоко «теоретический и *сознательный* характер». Этот социальный характер движения находит в Германии свое выражение в тенденции первых произведений подлинно социалистической литературы. К. Маркс с восхищением характеризует его как «смелый *клич* в борьбе, где нет даже упоминания об очаге, фабрике, округе, но где зато пролетариат сразу же с разительной определенностью, резко, без церемоний и властно заявляет во всеуслышание, что он противостоит обществу частной собственности»[1]. В этой связи К. Маркс указывает на первое крупное произведение политической литературы немецкого пролетариата — «Гарантии гармонии и свободы» Вейтлинга, произведение, которое он чрезвычайно высоко ценил:

«Сто́ит сравнить банальную и трусливую посредственность немецкой политической литературы с этим *беспримерным* и блестящим литературным дебютом немецких рабочих, сто́ит сравнить эти гигантские *детские башмаки* пролетариата с карликовыми стоптанными политическими башмаками немецкой буржуазии, чтобы предсказать *немецкой Золушке* в будущем *фигуру атлета*»[2].

К. Маркс указывает, что пролетариат вносит в немецкую литературу принципиально новые черты: разрешение глубокого противоречия между духом и телом, теорией и практикой. Именно это отражается в «тенденции», в партийном характере его литературы в противоположность большей части буржуазной литературы. При этом К. Маркс подчеркивает, что несоответствие между философским и политическим развитием Германии не есть какая-то аномалия, но является необходимым несоответствием. Только революционный пролетариат преодолеет эту наследственную часть «немецкого убожества». «Философский народ может найти соответствующую ему практику лишь в социализме; следовательно, лишь в *пролетариате* найдет он деятельный элемент своего освобождения»[3].

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 443.
[2] Там же, стр. 444.
[3] Там же.

С этих позиций К. Маркс уже в 1844 году пишет об идеологическом положении немецкой социалистической литературы и ее противоположности буржуазной литературе. «...Разумность *немецких бедняков* находится в *обратном* отношении к разумности *бедных немцев*. Но люди, которым любой предмет служит поводом для стилистических упражнений, преподносимых ими публике, извращают, вследствие такого *формального* подхода, самое содержание предмета, а извращенное содержание; с своей стороны, опять накладывает печать вульгарности на форму»[1]. (Мы уже могли убедиться в правильности и глубине этого марксистского наблюдения на примере поэзии «истинного» социализма.)

Немного позднее Ф. Энгельс в своих письмах в газету «Нью Морэл Уольд» сообщает о значительных успехах коммунизма в Германии. Он с радостью отмечает, что в искусстве также появляются социалистические тенденции, и подробно описывает картину Карла Гюбнера (1814—1879), которая «сделала гораздо больше для социалистической агитации, чем это могли бы сделать сотни памфлетов». «Картина изображает группу силезских ткачей, принесших холст фабриканту, и с необычайной силой показывает контраст жестокосердного богатства, с одной стороны, и безысходной нищеты—с другой. Упитанный фабрикант, с медно-красным, бесчувственным лицом, пренебрежительно отшвыривает кусок холста; женщина, которой принадлежит этот холст, видя, что нет никакой надежды продать его, лишается чувств и падает; ее обнимают двое маленьких детей, в то время как стоящий рядом старик с трудом ее поддерживает. Приказчик рассматривает другой кусок холста, владельцы которого с мучительным напряжением ждут результата осмотра; молодой человек показывает подавленной отчаянием матери жалкий заработок, который он получил за свой труд; на каменной скамье сидят в ожидании своей очереди старик, девушка и мальчик, а двое мужчин, взвалив на спину куски забракованного холста, выходят из комнаты; один из них потрясает в бешенстве кулаком, между тем как другой, положив руку на плечо своему товарищу, указывает на небо, как бы говоря: будь покоен, есть еще судья, который покарает его. Вся эта

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. I, стр. 444.

сцена разыгрывается в холодной, нежилого вида прихожей с каменным полом; только фабрикант стоит на коврике. Между тем в глубине картины, позади прилавка, открывается вид на богато обставленную контору, с роскошными шторами и зеркалами, где несколько приказчиков пишут, не обращая внимания на то, что происходит за их спиной, а сын хозяина, молодой франт, стоит, опершись о прилавок, с хлыстом в руке, покуривая сигару и равнодушно взирая на несчастных ткачей. Эта картина выставлена была в нескольких городах Германии и, конечно, подготовила много умов к восприятию социальных идей»[1].

В том же письме Ф. Энгельс пишет, что Генрих Гейне, «наиболее выдающийся из всех современных немецких поэтов, примкнул к нашим рядам и издал том политических стихов, куда вошли и некоторые стихотворения, проповедующие социализм»[2]. Здесь же Ф. Энгельс приводит свой перевод песни ткачей Гейне на английский язык. Несмотря на свое критическое отношение к поэзии английских чартистов — критическое прежде всего из-за той «религиозной чепухи», которая нередко доминировала в ней, — Ф. Энгельс выступает в защиту той литературы, которая «верно передает господствующее среди рабочих настроение»[3]. Он переводит стихотворение рабочего поэта Э. П. Мида «Король-пар» и включает его в свою книгу «Положение рабочего класса в Англии»[4]. В то же время он несколько иронически отзывается о литературе, которая сентиментально взывала к социальному состраданию, например о «Песне о рубашке» Томаса Гуда, «которая вызвала немало жалостливых, но бесполезных слез у буржуазных девиц»[5].

Под непосредственным влиянием К. Маркса и Ф. Энгельса развивалось проникнутое социалистическими идеями творчество Георга Веерта, «первого и самого значительного поэта немецкого пролетариата»[6], а также Ф. Фрейлиграта и Э. Дронке. Мы можем рассматривать эту литературу как партийную и социалистическую

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 519—520.
[2] Там же, стр. 521.
[3] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 556—557.
[4] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 412.
[5] Там же, стр. 435.
[6] Там же, т. 21, стр. 5.

в том смысле, в каком К. Маркс и Ф. Энгельс в «Немецкой идеологии» говорили, опираясь, правда, на отрицательный пример, об отношении литературы и партийной борьбы за коммунистические идеи. При всей своей неоднородности это была открыто тенденциозная и партийная литература, хотя в своих литературно-критических работах в период решительной борьбы за революционные, пролетарские принципы зарождавшейся социалистической литературы К. Маркс и Ф. Энгельс редко употребляли этот термин.

В то же время произведения основоположников марксизма-ленинизма показывают, что тесная связь революционной социалистической литературы и искусства с «действительным движением» ни в коей мере не ведет к изоляции ее от великих литературных традиций прошлого. Напротив, эта связь обогащает «партийную», в лучшем смысле слова, «тенденциозную» литературу новыми элементами.

Молодой К. Маркс высказывает эту мысль, противопоставляя «компетентных» и «некомпетентных» писателей: «Писатели, не причисленные к рангу компетентных, создали нашу литературу. Готшед и Лессинг — выбирайте же между «компетентным» и «некомпетентным» автором»[1].

Ф. Энгельс рассматривает чрезвычайно широкий круг литературных явлений: «Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан были оба ярко выраженными тенденциозными поэтами...»[2] Он говорит о Данте и о «гибеллинской партийной поэзии флорентийца», о тенденциозной поэзии Сервантеса[3]. Ф. Энгельс говорит о том, что во Франции уже с XVIII века преобладает партийная литература, причем литература первого ранга, в то время как в Германии политическое положение привело к «бегству от действительности в идеальные сферы». По словам Ф. Энгельса, «главное достоинство «Коварства и любви» Шиллера состоит в том, что это — первая немецкая политически-тенденциозная драма». А современные русские и норвежские писатели, которые пишут превосходные романы, «все сплошь тенденциозны»[4].

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 80.
[2] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 9.
[3] Там же.
[4] Там же.

Уже на основе политической и эстетической оценки К. Марксом и Ф. Энгельсом некоторых черт «тенденциозности», или «партийности», ранней социалистической литературы, — оценки, вытекающей из приведенных выше положительных и отрицательных отзывов, можно сделать некоторые заключения об их взглядах по данному вопросу.

1. В основе социалистической партийности революционной литературы лежат не абстрактные идеи, идеалы и представления. Ее жизненной основой является действительная социально-политическая освободительная борьба рабочего класса. Она возникает на основе реального гуманизма, присущего пролетарской борьбе, — гуманизма, который она отражает художественными средствами. Само собой разумеется, что социалистической тенденциозности и партийности чужд всякий отрыв политического от человеческого. К. Маркс и Ф. Энгельс еще до 1848 года резко выступали против абстрактного отрыва одного от другого.

2. Следует иметь в виду, что в ходе практической борьбы, в ходе действительного движения масс момент сознательности играет все более и более важную роль. Это показало восстание силезских ткачей 1844 года, которое имело место отнюдь не в условиях «оторванности мыслей от социальных принципов»[1].

3. Эти обстоятельства все больше и больше требуют от художника теоретической подготовки и понимания общего развития истории. Именно здесь социалистическая литература и искусство могут подхватить великое духовное, «теоретическое» направление в развитии предшествующей немецкой национальной культуры и продолжать ее на более высокой основе.

Простое эмпирическое отражение действительности не может явиться достаточной основой социалистической тенденциозности и партийности.

4. К. Маркс писал по поводу литературно-политической оценки битвы силезских ткачей, данной Руге: «Для мыслящего и любящего истину человека, перед лицом первого взрыва силезского рабочего восстания, задача состояла не в том, чтобы разыгрывать по отношению к этому событию роль *школьного наставника*, а, наоборот,

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 446.

в том, чтобы изучать его *своеобразный* характер. Для этого требуется, конечно, некоторая научная проницательность и некоторая любовь к людям, тогда как для первой операции вполне достаточно более или менее ловкой фразеологии, пропитанной пустым себялюбием»[1].

Сознательное вторжение в действительность должно быть в интересах социалистической партийности согрето сильным, страстным чувством, должно быть эмоционально насыщенным. На одной лишь холодной научной проницательности или нравоучительной проповеди не может быть создано произведение социалистической, партийной литературы.

5. Из этого следует, что в интересах социалистической «тенденциозности» и партийности писатель должен быть активной личностью, тесно связанной с обществом и борьбой рабочего класса.

К. Маркс и Ф. Энгельс с самого начала боролись за социалистическую литературу и искусство, проникнутое высоким социалистическим идейным содержанием. Однако идеи, которые провозглашает литература, идеалы, которым она привержена, почерпнуты из самой жизни.

Ф. Энгельс указывал, что главные действующие лица должны быть представителями определенных классов и направлений, стало быть, определенных идей своего времени, что они должны черпать мотивы своих действий не в мелочных индивидуальных прихотях, а в том историческом потоке, который их несет. Но в реалистической драме, сочетающей «осознанное историческое содержание» с «шекспировской полнотой и действительностью» эти мотивы более живо, активно и как бы стихийно выдвигались на передний план ходом самого действия, так что аргументирующие их речи становятся все более и более излишними[2].

В своих письмах К. Маркс и Ф. Энгельс исходили из существовавшей в то время общности их партийных интересов, с одной стороны, и интересов Лассаля—с другой. Ф. Энгельс ясно подчеркивает это в своем письме. Однако и здесь не может быть и речи о «партийных интересах» и «партийных принципах» в ленинском понимании этого слова, тем более, что со времени роспуска «Союза

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. I, стр. 444—445.
[2] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 29, стр. 492.

коммунистов» в 1852 году «партии» как политической организации уже не существовало.

В связи с этим следует указать на то, что К. Маркс и Ф. Энгельс всегда с величайшим презрением говорили о культе личности Ф. Лассаля, — культе, который процветал и в литературе. К. Маркс едко высмеивал Лассаля за то, что тот предлагал Фрейлиграту написать стихотворение в честь «нового» движения. Когда Фрейлиграт отказался, Лассаль нашел другого поэта. В письме к Энгельсу К. Маркс приводит несколько строф из этого опуса:

Сюда, немецкий *пролетариат,*
Сюда! Призыв не оставляй бесплодным:
Ведь ты стоишь пред мужем благородным,
Который путь тебе расчистить рад.
Он не сидит в парламентском собранье,
Чуждается крикливых излияний;
Дитя народа, *Фердинанд Лассаль*
Кует слова, могучие, как сталь.

«Macte puer! — замечает по этому поводу К. Маркс. — Коль для клопов уж это не годится!» [1]

Ф. Энгельс не менее резко отзывался о «рифмованной морализующей фразе», в которой г. Аудорф прославляет Лассаля. Имеется в виду тот пролог на смерть Лассаля, который немецкая социал-демократия после готского воссоединения сделала своим партийным гимном.

Само собой разумеется, что литература, процветавшая вокруг Лассаля, не имела ничего общего с социалистической партийной литературой не только потому, что она была пропитана типичным лассальянством, но и потому, что культ личности, раздувавшийся художественными средствами, и социалистическая партийность — вообще несовместимые явления. Это, конечно, нисколько не означает, что социалистическая литература и искусство не могут создавать образов выдающихся представителей рабочего движения и тем самым ярко и выразительно показывать величие образа человека социалистического общества. Это не имеет ничего общего с культом личности.

Культ личности — это чуждое партии явление, он приобретает в литературе антихудожественные черты

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 30, стр. 288.

благодаря тому, что он переносит многообразные качества, благородные чувства, дарование, энергию, знания многих на одну личность, обедняет человеческий образ многих, представляя одного человека как идола и сверхчеловека. Культ личности Сталина может служить примером этого.

Однако такое понимание партийности социалистической литературы и эта историческая ступень связи литературы с «партийной борьбой» еще далеки от ленинского учения о партийности литературы. Поэтому нужно осторожно употреблять этот термин.

Об этом убедительно свидетельствуют дебаты 1859—1860 годов, знаменитая дискуссия вокруг Франца Зикингена и полемика К. Маркса с Фрейлигратом, который отшатнулся от социалистического движения. Мы не можем здесь подробно останавливаться на деле Фогта, послужившем непосредственным поводом для этой полемики с Фрейлигратом, который стал типичным ренегатом и филистером. Во всяком случае, Фрейлиграт счел нужным и формально заявить о своем разрыве с марксистской партией. Он писал: «Когда в конце 1852 г. после Кельнского процесса «Союз коммунистов» был распущен, я освободился от всех оков, которые наложила на меня партия... В течение этих семи лет я был далек от партии, не посещал ее собраний, ее решения и действия были мне чужды. Фактически моя связь с партией прекратилась уже давно. И я могу только сказать, что чувствовал себя при этом очень хорошо. Мне и природе всякой поэзии вообще нужна свобода. Партия также является клеткой, да и для самой партии лучше, если певец поет не в клетке, а вне ее»[1].

В ответ на это К. Маркс писал: «Итак, о *«партии»* в том смысле, в каком ты о ней пишешь, я *ничего* не знаю, начиная с 1852 года. Если ты — *поэт,* то я — *критик,* и, право, с меня хватит опыта 1849—1852 годов. «Союз», так же как и Общество времен года в Париже, как сотни других обществ, был лишь эпизодом в истории партии, которая повсюду стихийно вырастает на почве современного общества. ...я постарался рассеять недоразумение, будто под «партией» я понимаю «Союз»,

---

[1] Freiligrath an Marx, 28. Februar 1860. Zit. bei F. Mehring. Aufsätze zur deutschen Literatur von Klopstok bis Weerth, S. 586.

переставший существовать восемь лет тому назад, или редакцию газеты, прекратившую свое существование двенадцать лет тому назад. Под партией я понимал партию в великом историческом смысле»[1].

Из этого следует также, что в тех исторических условиях вопрос о партийности литературы в ленинском понимании этого слова еще не стоял на очереди дня. Что же касается Фрейлиграта, то в период своей принадлежности к «Союзу коммунистов» и работы в составе редакции «Новой рейнской газеты» он действительно был партийным, социалистическим писателем в том широком историческом значении, в каком это понимал К. Маркс. Его отступничество ни в малейшей степени не было связано с тем, что «партии» в лице «Союза коммунистов» уже не существовало. Вся эволюция поэтического творчества Фрейлиграта опровергает его утверждение о той «свободе» от партии, в которой якобы нуждается «природа поэта». Те из стихотворений Фрейлиграта, которые еще сохраняют и сохранят свое значение, явились результатом поэтического творчества в период его связи с деятельностью пролетарской партии. Когда же он отвернулся от партии и стал искать поэтической «свободы», выражаясь словами М. Горького, за пределами главной организующей идеи истории и революционного движения пролетариата, это привело к измельчанию его таланта и характера. Поэтому К. Маркс и Ф. Энгельс с величайшим презрением говорили о его поэзии после 1870 года.

«Ура! Германия!» — писал К. Маркс Ф. Энгельсу в 1870 году. — В этом вымученном стихотворении не обошлось также без «бога» и без «галла».

Я бы предпочел быть котенком и кричать «мяу», чем таким рифмоплетом!»[2].

Фрейлиграт попал в филистерское окружение и, порвав с «партией в широком историческом смысле этого слова», вновь обратился к своему прежнему лозунгу: «Поэт на башне более высокой, чем вышка партии, стоит».

Несколько слов о взглядах Ф. Энгельса на тенденциозность и партийность социалистической литературы, —

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 30, стр. 400—401, 406.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXIV, стр. 389.

взглядах, высказанных им в период действия исключительного закона о социалистах, главным образом в его известных письмах к Минне Каутской и Маргарет Гаркнесс. Мы уже говорили о значении этих писем для теории реализма.

Высказывания К. Маркса и Ф. Энгельса о литературном творчестве Минны Каутской особенно показательны для характеристики их взглядов на тенденциозность социалистической литературы. Они горячо приветствовали ее первый роман «Стефан из Гриллентофа», напечатанный в 1879 году в партийной газете «Нейе вельт». К. Маркс считал его «самым замечательным рассказом современности», Ф. Энгельс хвалил «писательский талант» М. Каутской. В свете высказываний того времени весьма правдоподобным представляется сообщение Фирека, который после своего посещения семьи К. Маркса писал г-же М. Каутской:

«Я тем более уверен в успехе пропаганды в пользу Ваших произведений, что в последний вечер моего пребывания в Лондоне я услышал чрезвычайно благоприятный отзыв о «Стефане» от людей, которые не любят расточать похвалы. Речь идет о семье К. Маркса, которая совсем недавно познакомилась с Вашим «Стефаном» в отдельном издании и буквально захвалила Вас... К. Маркс хвалил особенно тенденцию, которая наилучшим образом выдержана путем выделения моментов борьбы и не только заполняет пробел в этой области, но и является новаторской для новой, в высшей степени современной литературы» [1].

Несколько лет спустя в своем письме к Минне Каутской Ф. Энгельс высказывает уже несколько иные суждения. Критика ее понимания тенденциозности слышится здесь совершенно отчетливо. Он порицает ее прежде всего за то, что ее герои, и особенно образ Арнольда, растворяются «в принципе». Он вскрывает причины недостаточной реалистичности романа «Старые и новые»: «Очевидно, Вы испытывали потребность публично заявить о своих убеждениях, засвидетельствовать их перед всем миром. Это Вы уже сделали, это уже осталось позади, и в такой форме Вам нечего повторять об этом». Ф. Энгельс требует, чтобы тенденция сама по себе

---

[1] F. Engels, Briefwechsel mit Kautsky, S. 31.

вытекала из положения и действия, без того, чтобы на это особо указывалось: «Писатель не обязан подносить читателю в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов» [1].

Что скрывается за этими вежливыми и в то же время принципиально важными высказываниями, которые Ф. Энгельс в другой форме повторяет и в своем письме к Маргарет Гаркнесс? Он пишет, что далек от мысли видеть недостаток в том, что г-жа Гаркнесс не написала «чисто социалистического рассказа, «тенденциозного романа», как мы, немцы, его называем, для того чтобы подчеркнуть социальные и политические взгляды автора» [2]. Чем менее выпячиваются взгляды автора, тем это лучше для произведения искусства.

Действие романа Минны Каутской «Старые и новые» происходит в Австрии, в рабочем поселке соляного завода. Она вводит в повествование также ряд образов из среды дворянства и буржуазии. Однако конфликт и тенденция возникают в романе не на основе ситуации и действий, вытекающих из этого материала.

Минна Каутская переносит реальную, действительную борьбу революционного рабочего движения в сферу идейной и мировоззренческой борьбы, — борьбы традиционных представлений и духа религиозного примирения с «новым мировоззрением», основанным на атеизме и вере в силу человека и науки. Таким образом, роман ставит своей задачей показать возникновение и развитие социалистического мировоззрения, которое отрывается от пролетарского движения и революционной борьбы.

Но таким путем можно дать лишь искаженное представление о действительном процессе пробуждения и воспитания социалистического сознания. В художественном изображении, не соответствующем исторической правде, этот процесс подменяется надуманной, расплывчатой декламацией о социализме, «рупорами» которого выступают в романе прежде всего Эльза Бар и Арнольд Рейнталь. Ф. Энгельс выступает против такого «тенденциозного» искажения действительности,

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 9.
[2] Там же, стр. 11.

когда «социалистическая тенденциозность» превращается в голый субъективизм. Однако здесь необходимо особо подчеркнуть, что Ф. Энгельс ни в коей мере не выступает против социалистической идейности писателя, идейного осмысления сущности исторического процесса, которое и в данном случае позволило бы более глубоко раскрыть смысл происходящих явлений.

На той ступени исторического развития революционного рабочего движения уже недостаточно было «занять определенную позицию» в той форме, как это сделала Минна Каутская, и публично заявить о своих собственных социалистических убеждениях. В эпических и драматических жанрах подобное одностороннее понимание тенденциозности должно было стать препятствием, мешающим реалистическому изображению революционной действительности. В тот период, а также в последнее десятилетие прошлого века германская социал-демократическая партия была организацией революционного рабочего класса, которая, по словам В. И. Ленина, больше всего приближалась к такой партии, в которой нуждался пролетариат для своей победы[1].

В письмах Ф. Энгельса в период действия исключительного закона против социалистов имеются высказывания, близко перекликающиеся с положениями ленинской статьи «Партийная организация и партийная литература».

Однако есть принципиальное отличие — оно особенно ясно выражено в известном письме к Минне Каутской,— отличие, которое объясняется не только нелегальным положением социал-демократической партии, но и различием исторической эпохи, революционных задач, степенью зрелости рабочего движения. В 1885 году Ф. Энгельс писал Минне Каутской: «...В наших условиях роман обращается преимущественно к читателям из буржуазных, т. е. не принадлежащих прямо к нам, кругов, а поэтому социалистический тенденциозный роман целиком выполняет, на мой взгляд, свое назначение, правдиво изображая реальные отношения, разрывая господствующие условные иллюзии о природе этих отношений, расшатывая оптимизм буржуазного мира, вселяя сомнения по поводу неизменности основ

---

[1] См. В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 41, стр. 16.

существующего порядка, — хотя бы автор и не предполагал при этом никакого определенного решения и даже иной раз не становился явно на чью-либо сторону»[1].

Совершенно ясно, что это указание Ф. Энгельса нельзя применить к периоду революции 1905 года, когда В. И. Ленин писал свою работу.

Здесь мы должны лишь очень бегло охарактеризовать основные направления партийных воззрений по вопросам литературы и искусства среди различных течений немецкой социал-демократии после 1890 года и особенно после 1905 года.

При разработке своих принципов партийности литературы В. И. Ленин опирался также на положительный опыт германской и западноевропейской социал-демократии. В письме к М. Горькому он писал: «Лучше бы нам попробовать... связать и литературную критику *теснее* с партийной работой, с руководством партией. Так делают взрослые социал-демократические партии в Европе. Так надо делать и нам...»[2]

Следует далее указать на статьи В. И. Ленина «Эжен Потье» и «Развитие рабочих хоров в Германии», которые имеют в этом отношении определенное значение, хотя в них еще и не затрагиваются специально литературные вопросы.

Однако этот опыт еще не является опытом социал-демократического движения в целом. Оппортунисты и ревизионисты отвергали всякую мысль о связи литературной деятельности с партийной работой, о ведущей роли партии в области литературы. Они были поборниками буржуазно-индивидуалистической «свободы» в литературе и искусстве.

От этих взглядов почти ничем не отличались центристские воззрения, характерные для Каутского на рубеже XX века. Он отстаивал насквозь оппортунистическую теорию «невмешательства» в якобы стихийный процесс развития социалистического искусства, — теорию, которую он пытался подкрепить совершенно вульгарными аргументами. «Общество, — писал он, — попадет в тяжелое положение, если весь мир возьмется вдруг за производство одного какого-нибудь товара, например

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 9.
[2] В. И. Ленин, Соч., т. 34, стр. 332.

пуговиц, и бросит на это дело столько рабочей силы, что ее не останется на производство других товаров, например хлеба. Условия же, в которых должны рождаться лирические стихи и трагедии, лишены всякой определенности, они не должны иметь ни минимальных, ни максимальных ограничений».

Отсюда Каутский делает следующий вывод применительно к социалистическому обществу: «В области материального производства — коммунизм, в области духовного — анархизм; это тот тип социалистического способа производства, который развивается на основе господства пролетариата, каковы бы ни были его стремления, намерения и теории» [1].

Тем самым позиция Каутского, по крайней мере в его отношении к социалистическому духовному производству, не только непосредственно смыкается с позицией анархистов, но и со взглядами Эдуарда Бернштейна, который яростно выступал за то, чтобы духовное производство и особенно наука «рассматривались как области, стоящие вне партий» [2].

Ленинская работа «Партийная организация и партийная литература» не только полемически направлена против буржуазно-индивидуалистических и «благородно-анархистских» взглядов, но и против оппортунистических и центристских воззрений, занимавших накануне первой мировой войны главенствующее положение в германской социал-демократической партии.

Сложной и противоречивой была позиция левых революционных социал-демократов. В определенной мере они защищали в литературе принципы партийности. «Я считаю для себя счастьем и делом чести быть партийным писателем», — писал Ф. Меринг в 1903 году [3].

Он был глубоко убежден, что эстетическое воспитание рабочего класса в духе социализма является партийной задачей революционной социал-демократии [4]. На примере творчества Ф. Меринга особенно ясно видно, как тесно он увязывал свою литературно-публицистиче-

---

[1] K. Kautsky, Die soziale Revolution, Berlin, 1907, S. 109.

[2] E. Bernstein, Die Voraussetzungen des Sozialismus, Stuttgart — Berlin, 1921, S. 241.

[3] Fr. Mehring, Meine Rechtfertigung, Leipzig, 1903, S. 35.

[4] См. Fr. Mehring, Aufsätze zur deutschen Literatur von Klopstock bis Weerth, S. 608.

скую деятельность с важнейшими задачами социал-демократической партии. Если деятельность левых немецких социал-демократов развивалась в направлении ленинизма, то в ряде других вопросов они были непоследовательны. Наиболее серьезная ошибка левых германских социал-демократов заключалась в том, что они до последнего месяца войны не понимали значения боевой революционной партии [1].

Левые немецкие социал-демократы понимали великую национальную ответственность немецкого рабочего класса в борьбе с антинародным германским империализмом, вскрывали антинациональную роль империализма в области культуры и особо подчеркивали роль рабочего класса как лучшего защитника интересов нации и национальной культуры [2].

Они выполнили эту миссию защитников и хранителей классического литературного наследия прошлого. Но они не сумели ни в теории, ни на практике заложить основы для подлинно социалистического обновления немецкой национальной литературы вследствие противоречивости своих политических позиций. Это стало возможным лишь благодаря политике КПГ, особенно после создания ленинского ЦК во главе с Э. Тельманом.

Лишь всесторонне разработанное В. И. Лениным учение о партии вообще и ленинская работа «Партийная организация и партийная литература» в особенности сделали эту победу возможной.

ЛЕНИНСКОЕ ПОНИМАНИЕ ПАРТИЙНОСТИ ЛИТЕРАТУРЫ

Немецкое марксистское литературоведение до 1905 года связывало проблему «тенденциозности» литературы (этот синоним понятия социалистической партийности в то время еще не существовал как определенная категория марксистского литературоведения) с вопросом об участии литературы в защите жизненных интересов масс. И в этом отношении оно сделало шаг вперед в направлении ленинских принципов.

---

[1] См. мою статью: «Die deutschen Linken und die Literatur», в «Weimarer Beiträge», Heft 1, 1959, S. 33.

[2] См. Fr. Mehring, Deutsche Geschichte von Ausgang des Mittelalters, Berlin, 1952.

В. И. Ленин ввел в марксистское литературоведение понятие социалистической партийности, то есть открытое, честное и последовательное выступление на стороне партии, понятие партийной литературы. Если все согласны с тем, что социалистическая литература раннего этапа развития в ее исторических пределах была партийной литературой, выступавшей за социализм, то следовало бы для характеристики этой литературы употреблять выражение, применявшееся Ф. Энгельсом, Ф. Мерингом, К. Цеткин и другими, и называть ее *тенденциозной социалистической литературой*, чтобы не смешивать это понятие с четким определением В. И. Ленина.

На новом историческом этапе развития В. И. Ленин разработал принцип партийности в революционной политике и литературе, развив учение о партии нового типа и впервые определив отношение литературного творчества к партии нового типа. В своей работе «Социалистическая партия и беспартийная революционность», написанной непосредственно после статьи о партийности литературы, В. И. Ленин резко выступил против буржуазной идеи «беспартийности»: «Строгая партийность есть спутник и результат высокого развития классовой борьбы. И, наоборот, в интересах открытой и широкой классовой борьбы необходимо развитие строгой партийности. Поэтому партия сознательного пролетариата... вполне законно воюет всегда с беспартийностью и неуклонно работает над созданием принципиально выдержанной, крепко сплоченной социалистической рабочей партии. Работа эта имеет успех в массах по мере того, как развитие капитализма раскалывает весь народ все глубже и глубже на классы, обостряя противоречия между ними» [1].

В обществе, основанном на классовых противоречиях, борьба враждебных классов на определенной ступени развития неизбежно становится политической борьбой. «Самым цельным, полным и формальным выражением политической борьбы классов является борьба партий». Беспартийность есть равнодушие к борьбе партий. Но это равнодушие не равняется нейтралитету, воздержанию от борьбы, ибо в классовой борьбе не может быть

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 133.

нейтральных, а означает поддержку господствующих эксплуататорских классов. «Беспартийность есть идея буржуазная. Партийность есть идея социалистическая» [1].

В политике, как и в литературе, строгий принцип партийности является одним из основных условий, которые на этой исторической ступени придают классовой борьбе пролетариата сознательный, ясный, определенный, принципиальный характер и вселяют уверенность в победу. Из этих ленинских положений, подтвержденных и неопровержимо доказанных более чем полувековым практическим опытом революционной борьбы, логически вытекает, что осуществление социалистического принципа партийности как в политике, так и в литературе становится критерием их подлинного, а не декларативного социалистического характера.

«Охрана идейной и политической самостоятельности партии пролетариата есть постоянная, неизменная и безусловная обязанность социалистов. Кто не исполняет этой обязанности, тот *на деле* перестает быть социалистом» [2].

В. И. Ленин неустанно вновь и вновь разъяснял весь смысл «нашего строгого обособления в отдельную самостоятельную партию пролетариата», теорию и тактику которой он глубоко обосновал.

Смысл этот состоит в том, чтобы вести марксистскую работу среди масс, чтобы углублять и расширять влияние на массы, поднимая их до уровня сознательной социал-демократии, не позволяя отвлечь себя от этой насущной работы. Без этой работы политическая деятельность неизбежно выродилась бы в игрушку, ибо серьезное значение эта деятельность приобретает лишь тогда и лишь в той мере, в какой она поднимает массу определенного класса, заинтересовывает его, двигает его на активное, передовое участие в событиях» [3].

В. И. Ленин неустанно указывал, что только строгий принцип партийности является основным условием правильного отношения между классово сознательным, организованным авангардом пролетарского движения и

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 138.
[2] Там же, стр. 139.
[3] Там же, т. 10, стр. 356.

народными массами. Резко выступая против «запутавшихся беспартийцев», он в 1913 г. писал, что политическим одиночкам, политическим авантюристам, политическим Маниловым свойственно отказываться от партийности и говорить напыщенные слова о партийной «узости», «шаблонности», «нетерпимости» и т. п. На самом деле подобные слова отражают лишь смешное и жалкое самомнение или самооправдание оторванных от массы и чувствующих необходимость прикрыть свою слабость интеллигентов. «Политику в серьезном смысле слова могут делать только *массы*, а масса беспартийная и не идущая за крепкой партией, есть масса распыленная, бессознательная, не способная к выдержке и превращающаяся в игрушку ловких политиканов, которые являются всегда «вовремя» из господствующих классов для использования «подходящих» случаев»[1].

Применение ленинского принципа партийности требует от нас подходить к работе марксистско-ленинской партии не как к чему-то самодовлеющему, оторванному от действительных политических и идеологических проблем партийной борьбы, от характера соответствующей эпохи.

Основным содержанием нашей эпохи, определяющим принципиально содержание всей работы марксистско-ленинских партий, является переход от капитализма к социализму, начатый Великой Октябрьской социалистической революцией и совершаемый в настоящее время более чем одной третью населения земли. «В нашу эпоху мировое развитие определяется ходом и результатом соревнования двух противоположных общественных систем»[2].

Борьба за мирное сосуществование государств с различными общественными системами, возможность в нашу эпоху предотвратить войну, необходимость для народов проявлять бдительность в отношении военной опасности, поскольку до тех пор, пока существует империализм, сохраняется почва для возникновения агрессивных войн, — все это было сформулировано в Декларации и Манифесте мира коммунистических и рабочих

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 24, стр. 66.

[2] «Программные документы борьбы за мир, демократию и социализм», стр. 5.

партий в ноябре 1957 года и затем вновь подтверждено на Московском совещании 1960 года.

Эти положения оказывают ныне решающее влияние на применение ленинского принципа партийности в политике и литературе, они определяют главное содержание ленинского принципа партийности.

В политике революционной марксистской партии в Германии применение принципа партийности вот уже более полувека связано с жизненными интересами немецкой нации, с борьбой за мир, демократию и социализм, против германского империализма и милитаризма, с борьбой за разрешение основного национального противоречия в Германии. «Основное противоречие в Германии в настоящее время заключается в противоречии между миролюбивыми силами немецкого народа и милитаристскими силами, осуществляющими атомное вооружение в интересах своей политики реванша и империалистических завоеваний» [1].

Эта принципиальная сторона партийной работы, которая придает строительству социализма в ГДР особое значение, также содействует осуществлению ленинского принципа партийности как определяющего элемента его содержания. Нельзя правильно понять и применять ленинский принцип партийности, не учитывая конкретного характера международного революционного движения. Ленинское понимание партийности отражает ныне все названные основные стороны политического содержания в деятельности марксистско-ленинской партии.

Каково содержание принципа партийности, сформулированного В. И. Лениным в 1905 году?

1. Литературная деятельность социалистического писателя является частью общепролетарского дела, «колесиком и винтиком» великого единого социалистического механизма, приводимого в движение и направляемого партией. Отсюда следует, что «литературное дело должно стать составной частью организованной, планомерной, объединенной социал-демократической партийной работы» [2].

Это означает, что литературная деятельность социалистического писателя определяется историческим со-

---

[1] Protokoll der Verhandlungen des V. Parteitages der SED, Bd 2, Berlin, 1959, S. 1402.

[2] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 101.

держанием работы социалистической партии. Это означает далее, что понятие партийности социалистической литературы органически включает в себя руководство ею со стороны марксистско-ленинской партии.

2. Отсюда следует, что партийная литература открыто связана с пролетариатом и, следовательно, с миллионами трудящихся, воплощающих цвет страны, ее силу и будущность. Эта открытая связь с народными массами проявляется в тесных взаимоотношениях народа и литературы.

Социалистическая партийность в литературе означает, что она черпает свой материал из жизни масс, является результатом организованной борьбы масс и участвует в социалистическом воспитании масс благодаря тому, что эта литература помогает органически соединять последнее слово революционной мысли человечества с живым трудом революционного пролетариата, помогает поддерживать преемственную связь наследия прошлого с опытом борьбы рабочего класса в современную эпоху. Содержанием партийности, в соответствии с ленинской формулой, является положение о том, что социалистическая литература объединяется с движением подлинно передового и до конца революционного рабочего класса, — того класса, освобождение которого влечет за собой освобождение всего человечества. Именно поэтому социалистическая партийность в наивысшей степени воплощает в себе народность.

3. Социалистическая партийность означает борьбу с любыми антипартийными взглядами, с любыми попытками под флагом партии протаскивать антипартийные воззрения. Для определения того, что является антипартийным, что выходит за пределы партии, а что отвечает духу партии, служат программа, устав, решения партии, марксистско-ленинская теория и, наконец, весь опыт революционного рабочего движения. Само собой разумеется, что нет и не может быть подлинно социалистического движения, подлинно революционной теории, которые противоречат линии, программе и решениям марксистско-ленинской рабочей партии.

Поэтому социалистическая партийность (в смысле *партийного характера*) литературы и искусства является вместе с тем критерием ее социалистического, классового характера, — критерием, предполагающим суще-

ствование марксистско-ленинской партии. Новое и непреходящее в ленинском понимании партийности состоит в том, что здесь впервые в истории марксистской эстетики указывается на то, что все развитие социалистической литературы неразрывно связано с руководящей ролью партии нового типа, с вовлечением ее в общее русло живого социалистического строительства, руководимого и направляемого партией. Исторически новое в ленинском понимании социалистической партийности литературы состоит в отношении к партии рабочего класса, партии нового типа, сознательному, организованному отряду рабочего класса, к партийной организации, к единому великому социалистическому механизму, приводимому в движение и направляемому партией. Тем самым по-новому ставится вопрос об отношении литературы к народу, к жизни народа, об общественной роли литературы в жизни масс.

Такое политическое определение понятия социалистической партийности литературы, содержащееся в статье В. И. Ленина, имеет большое актуальное значение. Однако было бы неправильно механически и догматически переносить все содержание этого понятия, вытекавшее из эпохи 1905 г., на современные условия. Но это ни в коей мере не означает какого бы то ни было отступления от ленинских принципов.

В течение более чем 50 лет со времени опубликования статьи «Партийная организация и партийная литература» характер эпохи коренным образом изменился. В переживаемый нами период рабочий класс и его величайшее историческое завоевание — мировая социалистическая система стали решающим фактором современного развития в мировом масштабе. **«Главное содержание, главное направление и главные особенности исторического развития человеческого общества в современную эпоху определяют мировая социалистическая система, силы, борющиеся против империализма, за социалистическое переустройство общества. Заложены прочные предпосылки для дальнейших решающих побед социализма. Полная победа социализма неизбежна»**[1].

---

[1] «Программные документы борьбы за мир, демократию и социализм», стр. 40.

Огромные общественные изменения произошли также и в Германии. В лице ГДР возникло государство, в котором у власти находится рабочий класс. Правящая партия СЕПГ превратилась в марксистско-ленинскую партию, выражающую интересы рабочего класса *и всего народа*. Приводимый в движение и направляемый партией великий единый социалистический «механизм» (народно-демократическое государство, национальный фронт демократической Германии, блок демократических партий, система массовых организаций и т. д.) достиг качественно новой ступени своего развития. При учете нового соотношения сил на мировой арене, а также морально-политического единства ГДР в настоящее время существует возможность установить взаимопонимание и отношения сотрудничества с буржуазией и представителями капиталистических классов и облегчить им переход в новую эпоху человечества. В. Ульбрихт подчеркивал, что рабочий класс достаточно силен и «может гарантировать представителям капиталистических классов, проявляющих благоразумие, добрую волю и стремящихся к взаимопониманию, обеспеченное существование и создать условия для их творческого труда» [1].

Вместе с изменением других исторических явлений претерпевает изменения и понятие социалистической партийности, партийности литературы.

Поясним это на конкретном примере. Мы живем в такое время, когда перед нами стоит задача построения социализма в ГДР, ибо перед *всеми* гражданами ГДР открыт путь в социалистическое будущее. И в этих условиях Либерально-демократическая партия Германии объявляет конкурс на лучшую книгу, в которой писатели, члены и нечлены ЛДПГ, должны художественно показать сложный и противоречивый путь среднего сословия к социализму. Допустим, что на этот конкурс будет представлено много интересных произведений (мы надеемся, что это так и будет). Но можно ли здесь вообще говорить о социалистической партийной литературе в ленинском понимании этого слова, о создании произведений социалистической, партийной литературы. Разумеется, можно. Весь смысл этого литературно-поли-

[1] Сб. «Erklärung der Beratung von Vertretern der kommunistischen u. Arbeiterparteien, November 1960, S. 137.

тического начинания ЛДПГ заключается в том, чтобы верно и правдиво показать один из важнейших процессов современности, тенденцию его исторического развития, показать его так, чтобы направить на путь социализма и тех представителей среднего сословия, которые еще испытывают колебания. Таким образом, предложение ЛДПГ преследует цель создать произведения партийной, социалистической литературы. И все литературные произведения, которые в художественном отношении отвечают этому требованию, действительно являются *частью* общего социалистического дела, являются, если угодно, «колесиком и винтиком» в едином великом социалистическом механизме, приводимом в движение и направляемом партией. Но это происходит в настоящее время в иной форме, чем в 1905 году. Ныне эта главная черта социалистической партийности не обязательно должна быть связана с принадлежностью к революционной рабочей партии.

В этой связи напомним слова Никиты Хрущева о литературе и искусстве, сказанные им в 1957 г. Они представляют собой дальнейшее глубокое развитие ленинских принципов. «Партийность в художественном творчестве определяется не формальной принадлежностью художника к партии, а его убеждениями, его идейной позицией. У нас есть немало хороших писателей, которые не являются членами партии, но их произведения по своему идейному содержанию, политической направленности являются глубоко партийными, по праву получили признание народа, как выражающие его интересы» [1].

Было бы нелепо, например, с точки зрения ленинского принципа партийности литературы противопоставлять друг другу произведения социалистической литературы, созданные членами и нечленами партии.

В 1960 году Н. С. Хрущев вновь заявил: «Прежде всего, быть партийным в художественном творчестве — это значит посвятить себя, свои силы, свой талант великому делу борьбы за коммунизм, за претворение в жизнь политики Коммунистической партии, а следовательно,

[1] Н. С. Хрущев, За тесную связь литературы и искусства, стр. 84.

делу народа. В этом суть вопроса, а не в том, носит ли человек партийный билет»[1].

Само собой разумеется, что при переходе многих писателей на позиции социализма возникает целый ряд проблем. Вспомним писателей, мировоззрение которых проникнуто религиозными взглядами и не является марксистским, но которые в действительности показали себя преданными сторонниками рабоче-крестьянской власти в ГДР, людьми, приверженными делу социализма и целям национального фронта демократической Германии. Разве из того факта, что их мировоззрение не является марксистским, неизбежно, так сказать «автоматически» вытекает, что творчество этих художников не может носить социалистического характера? Конечно, эта проблема является более сложной. Нельзя оценивать творчество этих писателей в целом исключительно на основании их религиозного мировоззрения, подобно тому как нельзя — об этом свидетельствует вся история литературы — относить творчество любого писателя, не являющегося атеистом, к разряду «религиозной» литературы. Таким образом, критерий партийной позиции писателя следует искать не только и зачастую не столько в его абстрактно понятом мировоззрении, сколько в его конкретном политическом отношении к проблемам нашего времени, в его идейном и моральном утверждении гуманистических целей нашей борьбы. Я коснулся этой проблемы, чтобы показать, как в современной борьбе за победу социализма, по мере того как в ГДР складывается морально-политическое единство народа, *вся наша литература становится партийной, социалистической литературой* — социалистической и национальной литературой.

В связи с этим следует указать на другую сложную проблему развития социалистической, в ленинском понимании партийной литературы. Линия партии является единой. Не может быть двух линий, из которых одна была бы обращена на построение социализма в ГДР, а другая была бы направлена против западногерманского империализма и милитаризма, против угрозы новой войны. Обе эти стороны в их неразрывном единстве от-

[1] Н. С. Хрущев, К новым успехам литературы и искусства, стр. 16.

ражаются в национальной политике СЕПГ, правительства ГДР, Национального фронта демократической Германии. Именно в этом слиянии состоит, если угодно, наиболее важная для всего нашего периода черта партийной работы в целом и в отдельных ее составных частях. Поэтому воплощать ленинские принципы партийности в нашей литературе — значит стремиться к объединению этих сторон нашей национальной борьбы в понятии партийности. При этом возникают самые разнообразные тенденции и проблемы. В последние годы в нашей литературе появилось довольно много произведений, трактующих темы из новейшей истории Германии и в силу своего специфически революционного идейного содержания проникнутых великим национальным пафосом,— произведения, в которых нашли свое художественное воплощение жизненные вопросы нашей нации. Я хотел бы назвать здесь «Решение» Анны Зегерс, «В волчьей пасти» Бруно Апица, «Новую главу» Вилли Бределя, книги Ганса Мархвица, «Чудодея» Эрвина Штриттматера и «Флаги в Кривом Роге» О. Готше. В этих произведениях, в которых действие происходит главным образом в период фашизма, второй мировой войны или сразу же после освобождения в 1945 году, художественно воплощено главное противоречие в Германии, ярко показаны условия и возможности разрешения этого противоречия.

Однако правомерно задать вопрос, как обстоит дело со все более возрастающим числом произведений, художественно изображающих борьбу за социлизм, за построение социализма в ГДР, произведений, тематика и действие которых переносятся в другую часть Германии, на Запад, или в них искусственно включаются персонажи «агентов», чтобы таким путем наглядно показать на сцене главное противоречие в Германии. Неверно считать, что, например, все драмы, действие которых происходит в деревне, должны варьировать центральную ситуацию, показанную в пьесе Геды Циннер «Что было бы, если...» или в пьесе «Факт» Гельмута Баерля. Еще более неверно полагать, будто национальное содержание социалистических преобразований в ГДР может быть выражено лишь в форме диалога и дискуссии, а не живет в игре характеров, в ситуации и действии.

Если мы сравним в этом отношении пьесы «Решение Лены Матке» Гельмута Заковского и «Дерзание Марии Диль» Фреда Рейхвальда, то перед нами предстанут вполне сопоставимые величины. Фред Рейхвальд пытается воплотить в образе Кединг основное противоречие в Германии. Однако во всей полемике Лены Матке с прошлым, причины и исторические условия которой нам известны, в ее окончательном решении значительно сильнее ощущается ее приверженность новой Германии, чем в произведении Фреда Рейхвальда.

Вопрос о том, каким образом в партийном по своему характеру художественном отражении конкретно и наглядно воплощается основное противоречие в Германии — борьба за решение жизненных проблем нашей нации, — еще не только не получил своего разрешения, но и не поставлен по-настоящему нашим литературоведением. Именно в этом отношении необходимо еще очень много сделать в историческом и теоретическом плане при распространении главной национальной концепции в политике германского рабочего класса на проблемы литературы и искусства.

При освещении ленинского понятия партийности мы уже указывали, что оно включает в себя отношение литературы к жизни, к народу. Именно в этом отношении Н. С. Хрущев развивает дальше ленинские принципы. Он подчеркивает: «Прежде всего нельзя противопоставлять понятие партийности и народности. Сила советского социалистического общества в единении Коммунистической партии и народа. Политика Коммунистической партии, выражающая коренные интересы народа, составляет жизненную основу советского общественного и государственного строя. Поэтому было бы большим заблуждением думать, что в наших советских условиях можно служить народу, не принимая активного участия в претворении в жизнь политики Коммунистической партии. Невозможно желать идти вместе с народом, не разделяя взглядов партии, ее политической линии. Кто хочет быть с народом, тот всегда будет с партией. Кто прочно стоит на позициях партии, тот всегда будет с народом... Если борьба за идеалы коммунизма, за счастье своего народа является целью жизни художника, если он живет интересами народа, его думами и чаяниями, то, какую бы тему он ни брал, какие бы явления

жизни ни отображал, его произведение будет отвечать интересам народа, партии и государства»[1].

Как уже было сказано, социалистическая партийность требует рассматривать жизнь в первую очередь с позиций партии, в свете партийных решений, являющихся марксизмом-ленинизмом в действии. Одной из главных задач социалистической литературы после пятого съезда СЕПГ и конференции в Биттерфельде является задача учиться у жизни. Этот призыв пронизывает все высказывания В. И. Ленина и все партийные документы по вопросам литературы и искусства. Вместе с тем В. И. Ленин часто указывал на принципиальное различие оппортунистического и революционного понимания этого лозунга. В одной из своих работ 1905 г. В. И. Ленин писал: «Всякие оппортунисты любят говорить нам: «Учитесь у жизни». К сожалению, они понимают под жизнью только... времена застоя, когда жизнь едва, едва движется вперед. Они *отстают* всегда, эти слепые люди, от уроков *революционной жизни*. Их мертвые доктрины оказываются всегда позади бурного потока революции, выражающего самые глубокие запросы жизни, затрагивающие наиболее коренные интересы народных масс»[2].

Поэтому нужно вести борьбу не только против оппортунистического «реально-политического» понимания требования «учиться у жизни», но и против эмпирического искажения этого основного лозунга. Эта борьба против чисто эмпирического подхода к осуществлению требования учиться у жизни приобрела особое значение сейчас, когда после конференции в Биттерфельде многие писатели пошли на производство, в сельскохозяйственные кооперативы, в бригады социалистического труда. Было бы заблуждением полагать, что достаточно пойти «в народ», набрать всякого рода фактов, познакомиться с различными ситуациями, а затем лишь записать увиденное и пережитое или художественно оформить свои впечатления, полученные на основе непосредственных наблюдений, не раскрывая связи между явлениями, противоречий и движущих сил общества в целом.

---

[1] Н. С. Хрущев, За тесную связь литературы и искусства с народом, стр. 24.

[2] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 191.

Здесь снова В. И. Ленин, и особенно история отношения его к М. Горькому, дает интересный и поучительный пример. В 1933 году М. Горький писал И. Груздеву, что, несмотря на то, что он грубо эмипирически лучше знаком с русской действительностью, чем В. И. Ленин, все же В. И. Ленин оказался тем человеком, который лучше и глубже знал Россию, хотя он годы и десятилетия находился далеко от России вследствие вынужденной эмиграции. Ибо он занимал более высокую точку наблюдения и обладал «редким умением смотреть на настоящее из будущего», то есть действительно познавать жизнь в процессе ее закономерного развития. «И мне думается, — добавляет М. Горький, — что именно эта высота, это умение и должны послужить основой социалистического реализма» [1].

Именно в этом отношении нам еще предстоит много сделать, чтобы писатели, художники и литературоведы обратились к жизни, изучали жизнь, жили жизнью народа и в то же время, говоря словами К. Маркса и Ф. Энгельса из «Манифеста Коммунистической партии», «возвысились до понимания общего исторического движения», чтобы видеть «настоящее с перспективы будущего» и понимать общие связи и общее развитие. Важнейшим средством и важнейшим учебным материалом, находящимся в нашем распоряжении, являются наряду с общей теорией марксизма-ленинизма решения партии. И в этом смысле партийные решения, давая научный анализ общественной практики, являются критерием для определения партийной точки зрения в отношении литературы и искусства.

Мы повторяем еще раз, что новое в ленинском понятии партийности состоит прежде всего в том, что оно включает в себя отношение литературы к партии рабочего класса, партии нового типа, и с этой точки зрения охватывает отношение литературы к жизни. Поэтому следует, по моему мнению, с одной стороны, предостерегать против «размягчения» этого понятия и, с другой стороны, от его шаблонно-догматического толкования.

Примерно в 1956 г. в нашем литературоведении вошло в практику относить к разряду «партийной» литературы все что угодно: партийной называли литературу

---

[1] М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 30, стр. 302.

о мире, о буржуазной демократии, о прогрессе, который каждый понимал по-своему, и, наконец, любое решение вопроса — за или против — считалось проявлением партийности. В этом смысле четкое ленинское понятие партийности постоянно искажалось. Наше понятие партийности применялось и в отношении творчества прогрессивных буржуазных писателей-гуманистов и даже просто либеральных писателей, значение которых является бесспорным, но их произведения ни в коей мере нельзя причислять к партийной литературе в ленинском понимании этого слова, а самих авторов нельзя назвать партийными писателями. Эта путаница понятий является результатом смешения социалистической и буржуазно-демократической литературы, что отражало тенденцию к отказу от ленинского, партийного подхода к литературе и литературоведению.

В то же время это нисколько не означает, что партийная, социалистическая литература отделена глубокой пропастью от прогрессивной буржуазно-демократической, гуманистической литературы. Известно, что в период фашизма Г. Манн, Л. Фейхтвангер, А. Цвейг и даже Т. Манн и многие другие писатели вплотную подошли к боевым позициям революционного коммунистического и рабочего движения. Известно, что часть из них и в организационном отношении активно боролась в рядах народного фронта совместно с коммунистами, а другая часть, например Г. Манн, открыто признавала ведущую роль партии. Это привело к тому, что в многочисленных публицистических и художественных произведениях этих писателей встречаются идеи, тесно соприкасающиеся, а во многих случаях даже совпадающие с позициями революционной партии, с позициями КПГ. Это, конечно, повлекло за собой переход многих крупных прогрессивных писателей на позиции социализма, появление в их творчестве произведений партийной, социалистической литературы.

Этим замечанием мы хотели прежде всего подчеркнуть, что в вопросах партийности литературы не может быть искусственных рубрик, по которым произвольно можно раскладывать писателей и их произведения. Как и в любом живом деле, здесь также имеются противоречия, переходы, может иметь место движение вперед и

отступление, развитие и застой. Борьба за мир и мирное сосуществование, являясь главным содержанием партийной деятельности, значительно приближает художника к позициям партии; она вновь и вновь приводит к появлению в творчестве многих писателей «переходных» по своему характеру произведений.

Можно ли на основании всего сказанного сделать вывод, что все несоциалистические писатели именно потому, что они не являются социалистическими, «не партийны», то есть «беспристрастны» в том смысле, что они будто бы отражают интересы не одной какой-то определенной социальной группы или прослойки? Действительно ли эта литература является «беспартийной», «беспристрастной», «объективной»? Это, конечно, не так. Разъясняя ленинское понимание партийности литературы и искусства, Луначарский писал:

«И всегда искусство являлось оружием социальной борьбы, но только часто было недостаточно смелым, недостаточно искренним, чтобы это признать. Художник, идеолог искусства, часто скрывал, что искусство партийно, что искусство классово, т. е. стыдно было в этом признаться. И это действительно стыдно. Если буржуазный художник признается, что он буржуазно-партиен, это действительно стыдно. Но если пролетарский художник признает, что он пролетарски-партиен, это высокая честь и доблесть. В том-то и дело, что пролетариат есть единственный класс, который, добиваясь своего собственного освобождения, освобождает все человечество. В том-то и дело, что нам нечего прятать и незачем прятать. Мы являемся действительно передовыми борцами за счастье и разум человеческой жизни. Вот почему мы можем с гордостью говорить: да, искусство партийно, и у вас оно было таким, какими бы масками оно ни прикрывалось. Но поскольку эта партийность входила в ваше искусство, постольку она калечила, портила, губила его. Наша же партийность, входя в искусство, подымает его до высокого участия в переделке мира и человечества — то, о чем только может мечтать и должен мечтать каждый сознательный художник» [1].

---

[1] «О политике партии в области литературы и искусства», М., 1958, стр. 331.

Само собой разумеется, что в буржуазной литературе существует не только такая «стыдливая» партийность, о которой здесь говорит Луначарский. Само собой разумеется, что есть литературные оруженосцы немецкого империализма и милитаризма, которые выступают в защиту интересов немецких империалистов и милитаристов и делают это совершенно открыто, грубо и прямо. Вильям Шлам — главный «литературный» представитель того направления, которое наводняет ныне Западную Германию потоками милитаристской литературы, пропагандистских романов, генеральских мемуаров и т. п., направления, проповедующего то, чего хочет немецкий милитаризм, то есть войну. Мы не можем не замечать этих фактов. Однако отсюда еще не следует, что эту псевдолитературу мы можем квалифицировать как «открыто партийную литературу» в литературоведческом понимании этого слова.

В работе В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» понятие партийности получило совершенно определенное, исторически конкретное содержание. Поэтому я считаю более правильным употреблять теоретическое понятие партийности лишь в том смысле, в каком его употреблял В. И. Ленин; в других же случаях следует употреблять определения «прогрессивная или реакционная, социалистическая или империалистическая тенденциозная литература», то есть литература, в большей или меньшей степени тенденциозная и выступающая в интересах своего класса.

ПАРТИЙНАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЭСТЕТИКА

Партийность литературы в ленинском понимании является не абстрактно-политической, а эстетической категорией, отражающей неразрывность политических и эстетических факторов в сфере социалистической литературы. Необходимость подчинения литературы требованиям политической борьбы класса, определяющего ее действительное социалистическое содержание, ни в коей мере не означает, что функция литературы сводится лишь к иллюстрации партийных решений и отражению политической борьбы как таковой.

История уже давно на практике доказала, что освободительная борьба рабочего класса, которая может привести к победе лишь под руководством марксистско-ленинской партии, носит поистине всесторонний характер. Завоевание политической власти она рассматривает не как ограниченную самоцель, подобно тому как преобразование экономических производственных отношений не ограничивается чисто экономической областью. Борьба рабочего класса за победу социализма затрагивает все жизненные сферы человека, все отношения людей друг к другу и к природе. Ф. Энгельс говорил о борьбе рабочего класса за «восстановление своего положения как человеческого существа»[1]. В другом месте он подробно разъясняет, что лишь с победой социализма, когда человек станет хозяином своего собственного обобществления и тем самым хозяином природы, человечество в известном смысле окончательно выделится из царства животных и перейдет в условия действительно человеческие[2].

Во время встречи с представителями советской интеллигенции, с писателями и композиторами в 1960 году Н. С. Хрущев говорил о содержании политики Коммунистической партии: «Идеологическая работа Коммунистической партии направлена на то, чтобы воспитать у всех советских людей новые, коммунистические моральные качества и черты характера, полностью искоренить в сознании людей пережитки старого, эксплуататорского мира. Думаю, что мне нет нужды говорить вам о том, что дело это сложное, трудное, но исключительно благородное... В политике Коммунистической партии воплощаются самые благородные идеалы человечества. О ней можно сказать, что это самая человечная политика. Для нашей партии нет более высокой цели, чем постоянная забота о советских людях, их благе, их счастье, о расцвете их духовных и физических сил. Только тот художник может достичь высокого творчества и получить признание народа, который идейно слился с партией, с ее борьбой за осуществление этих величественных идеалов и целей человечества»[3].

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 11.
[2] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 294.
[3] Н. С. Хрущев, К новым успехам литературы и искусства, стр. 14—16.

Мы приводим эти высказывания, чтобы показать всю безграничную широту, размах и многообразные проявления рабочего движения, — широту и размах, которые охватывают все без исключения общественные отношения, отражающиеся в искусстве и эстетике. Оно касается всех сторон жизни человека и искусства.

Таким образом, партийность в ленинском понимании в одинаковой мере распространяется на все общественные и существенные человеческие явления, с которыми вообще имеют дело литература и искусство, то есть распространяются на отражение политической борьбы через призму человеческих судеб как в большом романе, в стихотворении о природе или о любви, так и в пейзажной живописи или в натюрморте. Однако это ни в коей мере не означает, что «во имя принципа партийности» каждое четверостишие, в котором воспевается природа и любовь, должно агитировать за социализм и проповедовать социалистическую мораль. Это было бы абсурдом. Проповедовать столь вульгарное понимание ленинского принципа партийности значило бы давать чрезвычайно узкое и искаженное представление о духовном облике человека социалистического общества.

Социалистический партийный писатель Бертольт Брехт пишет:

Домик под деревьями у моря,
Над крышей подымается дымок.
Не будь его,
Как бесприютны были
И домик, и деревья, и море *.

Поэт И. Р. Бехер, творчество которого проникнуто реалистическими, социалистическими мотивами, рисует пейзаж верхней Баварии, парус на горизонте, реку Неккар или лес на Шпрее:

Озеро, прорезанное тихими каналами
И как бы зачарованное,
Полное корней и кувшинок,
Плавучих папоротников и водяных мхов, —
Вот она, превращенная в заросли Шпрее.
Взгляни: вершина древнего дерева
Как бы в дремоте склонившаяся.
И лань, отраженная в бездонном зеркале,
В зеленых сумерках Шпрее *.

Оба поэта показывают отношение человека к природе как элемент мироощущения человека социалистического общества, как выражение «человечности» природы, как удивительное, глубокое чувство любви к родине, — любви, в свою очередь являющейся источником активного отношения человека к природе и к обществу. Их партийность проявляется в том, что здесь не остается места для какого-либо противопоставления природе чрезвычайно многообразных отношений, проникнутых духом социализма.

Если поставить, например, вопрос, могли ли такие писатели-социалисты и последовательные марксисты-ленинцы, как Б. Брехт и И. Р. Бехер, написать приведенные выше стихотворения «только так», то я считаю такую постановку вопроса неправильной. Принцип социалистической партийности исключает какую-либо другую точку зрения, противоположную исторически возникшему социалистическому подходу к тому или иному явлению природы и общества. Однако этот принцип включает в себя всю совокупность подлинно человеческих, культурных в широком смысле слова отношений к природе и обществу, выработанных на протяжении всей истории человечества.

Поэтому понятие социалистической партийности, возникшее и оформившееся на основе политической борьбы рабочего класса, следует понимать во всей его многосторонности, отличающей всякую эстетическую категорию. Оно должно быть понято как эстетическая категория.

Партийность художника или писателя проявляется не только в одном лишь выборе темы или его идейных замыслах, которые он стремится осуществить. В действительности она проявляется лишь в произведении искусства в целом, то есть во взаимодействии и взаимосвязи всех его частей, всех его элементов, от композиции до выбора слова.

Партийность художественного произведения проявляется в его специфически эстетическом воздействии, преобразующая сила которого далеко не всегда и далеко не часто может быть воспринята непосредственно. На упомянутой встрече с представителями советской интеллигенции Н. С. Хрущев говорит по этому поводу: «Работники литературы и искусства всегда были и яв-

ляются верными помощниками Коммунистической партии во всех ее делах. Значение их творческой деятельности особенно возрастает в настоящее время, когда коммунистическое воспитание трудящихся, формирование нового человека стало одной из самых насущных задач партии. Среди многих средств идеологической работы, которыми располагает партия, мне хотелось бы здесь подчеркнуть значение литературы и искусства, обладающих большой силой художественного, эмоционального воздействия на чувства и сознание людей... Ведь через лучшие произведения литературы и искусства люди учатся правильно понимать и изменять жизнь, усваивают передовые идеи, формируют свой характер и убеждения так же естественно и незаметно, как ребенок учится говорить»[1].

Руководящая роль партии в развитии социалистической литературы логически вытекает из объективной и субъективной роли партии рабочего класса в общем историческом процессе, который не только ведет к глубоким политическим и экономическим преобразованиям, но и создает на основе подлинного гуманизма борьбы и побед рабочего класса новые условия и новые критерии эстетического содержания нашей литературы. Великие общественные преобразования, осуществляемые под руководством партии, создают в литературе новые критерии человечного, прекрасного, значительного и незначительного. Объективно и субъективно в центре всех преобразований, накладывающих свой отпечаток на всю физиономию социалистической литературы, находится практическая и идеологическая деятельность марксистско-ленинской партии. Поэтому необходимость руководящей роли партии не является каким-либо декретом, навязанным литературе «извне» и не учитывающим конкретных условий художественного развития и эстетических критериев; эта необходимость является совершенно закономерным следствием «собственных», «внутренних» специфических условий самого литературного развития. Отрицание руководящей роли партии преследует цель разрушить органическую связь литературы с той обще-

[1] Н. С. Хрущев, К новым успехам литературы и искусства, стр. 15.

ственной почвой, на которой она может расти, оторвать литературу от жизни, от действительности.

Работа В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» впервые в истории марксистской эстетической мысли глубоко вскрывает значение ведущей роли партии для литературного творчества. Она поднимает три проблемы, имеющие огромное значение.

Во-первых, в ней дается ответ на вопрос об общем и специфическом в «литературной части партийной работы пролетариата».

Во-вторых, В. И. Ленин ставит вопрос об участии масс в лице их классово-сознательного авангарда в литературном процессе.

В-третьих, впервые в истории эстетической мысли В. И. Ленин ставит вопрос о роли организации для художественного творчества.

В своей работе «Партийная организация и партийная литература» В. И. Ленин формулирует чрезвычайно важное положение о всеобщем и специфическом в литературной части партийной работы пролетариата. Когда он писал о том, что литературная деятельность должна стать «колесиком и винтиком» великого единого социалистического механизма, он предвидел, что найдутся «истерические интеллигентики», которые поднимут крик по поводу этого сравнения. Этот крик с той же силой раздается уже в течение 55 лет после опубликования ленинской работы. Он раздается тем громче, чем последовательнее и успешнее идет наша социалистическая литература по пути партийности, чем теснее сплачиваются деятели литературы вокруг партии рабочего класса.

Как бы ни назывались крикуны, будь то Баллюсек, Рейх-Раницкий, Канторович или Рюле — ведь ренегаты кричат всего громче, — главный удар врага направляется всегда и прежде всего против требования ленинского принципа о том, что вся литературная деятельность должна стать «колесиком и винтиком» великого единого социалистического механизма.

Из опыта 1956 года мы знаем, что нужно неослабно хранить и защищать именно эту сторону, это всеобщее в ленинском принципе партийности. На основе совершенно практического, реального и конкретного опыта

мы знаем, что эта сторона ленинского учения о партийности является в литературе главной, определяющей и доминирующей стороной.

Это касается не только борьбы с открытыми врагами или с ревизионизмом в литературоведении и в области политики в отношении литературы, но и всех тех тенденций в литературоведении, которые сводятся к тому, чтобы «доказать», что руководство партии в области литературы может, собственно, осуществляться уже на основе разработанной марксистско-ленинской эстетики, то есть что обеспечить руководящую роль партии в развитии литературы можно, лишь исходя из специфики литературного творчества.

Именно по этому вопросу в последние годы в марксистском литературоведении и в политике в отношении литературы происходила острая борьба в международном масштабе. При этом стало ясно, что именно в этом отношении всякая абсолютизация специфического в литературе приводит к нарушению ленинского принципа партийности, что одной лишь спецификой литературы не может быть обеспечена партийность в ленинском понимании этого слова. Опыт 1905 г. с особой убедительностью показал, что «всеобщее» и в этом отношении является определяющим и доминирующим. Это, однако, не снимает вопроса о принципиальном значении «частного» в свете учения о партийности. Это касается не только особенности партийной работы по руководству литературой сравнительно с другими областями — вопрос, на котором мы здесь вообще не можем останавливаться. В. И. Ленин писал: «Спору нет, литературное дело всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством. Спору нет, в этом деле безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мыслей и фантазии, форме и содержанию. Все это бесспорно, но все это доказывает лишь то, что литературная часть партийного дела пролетариата не может быть шаблонно отождествляема с другими частями партийного дела пролетариата. Все это отнюдь не опровергает... положения, что литературное дело должно непременно и обязательно стать неразрывно связанной с остальными ча-

стями частью социал-демократической партийной работы»[1].

Здесь в немногих словах выражено то, что я имею в виду, говоря об «общем» и «специфическом» в «литературной части партийной работы». Однако нельзя сказать, будто общее — а литература становится составной частью общего социалистического дела — гарантирует партийность, в то время как особенности литературного творчества приносят специфически литературное, художественное, что со своей стороны не обеспечивает партийности. Уже из характера социалистической партийности как эстетического явления вытекает, что ее нельзя отрывать от особенностей литературного творчества. Именно современное состояние литературного творчества (в связи с успешным осуществлением линии, намеченной в Биттерфельде) повелительно требует раскрытия взаимодействия социалистической партийности с тем широким простором личной инициативы, индивидуальных склонностей, простором мысли и фантазии, формы и содержания, о которых говорил В. И. Ленин.

«За всей это работой, — говорит В. И. Ленин, — должен следить организованный социалистический пролетариат, всю ее контролировать, во всю эту работу, без единого исключения, вносить живую струю живого пролетарского дела, отнимая, таким образом, всякую почву у старинного, полуобломовского, полуторгашеского российского принципа: писатель пописывает, читатель почитывает»[2].

В. И. Ленин затрагивает здесь очень важную сторону партийного руководства литературой: участие самих масс в лице их сознательного авангарда в процессе литературного развития. Сущность руководящей роли партии в области литературы и искусства состоит в том, чтобы «вносить живую струю живого пролетарского дела».

Однако мысль В. И. Ленина сводится не только к вопросу о содержании и форме в осуществлении ведущей роли партии; вся работа В. И. Ленина остро полемически направлена против «полуобломовских, полуторгашеских» условий, в которых развивается литература при

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 101.

[2] Там же, стр. 101—102.

капитализме, против буржуазного индивидуализма в литературе, против «литераторов-сверхчеловеков», против «плена буржуазно-торгашеских литературных отношений», против «замаскированной (или лицемерно маскируемой) зависимости от денежного мешка». В. И. Ленин выступает за «преобразование литературного дела, испакощенного азиатской цензурой и европейской буржуазией» [1].

Ключ же для понимания этих глубоких изменений условий и характера литературного дела дает лишь осуществление руководящей роли партии, ибо она активно направляет и вовлекает рабочий класс и широкие массы трудящихся в процесс литературного творчества.

Ленинский принцип руководящей роли партии является выражением культурной, творческой роли рабочего класса. Осуществление этого принципа является исторически наивысшей формой сознательного и направляющего осуществления рабочим классом своего участия в развитии литературы. Он является практическим осуществлением социалистического понимания литературы как «явления, созданного коллективом» (И. Р. Бехер). Такое участие масс в создании литературы (участие, проявляющееся в том, что организованный социалистический рабочий класс следит за всей этой работой, направляет и контролирует ее) является вместе с тем одной из важнейших сторон качественно новой ступени в развитии народности социалистической литературы. Следовательно, участие рабочего класса и народных масс в создании и развитии литературы не является лишь политической и организационной проблемой, оно влечет за собой глубокие последствия эстетического характера.

Оно ликвидирует в литературе специфически буржуазные условия художественного творчества, — условия, основным принципом которых являются буржуазный индивидуализм, стихийность и анархия литературного производства, деградация читателя до уровня простого, механического «потребителя», роль которого В. И. Ленин выразил в словах: «Писатель пописывает, читатель почитывает».

На том историческом этапе, который мы переживаем в настоящее время в ГДР, борьба за ликвидацию этих

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 102.

глубоко укоренившихся условий художественного творчества становится неотъемлемой составной частью борьбы за победу социализма в области культуры. На социалистическом этапе культурной революции в значительно большей степени, чем это было раньше, требуется, чтобы литературное дело под руководством рабочего класса и его партии стало неизменной составной частью общего социалистического дела. Это обусловливает то положение, что степень участия рабочих и народных масс в становлении немецкой социалистической литературы необычайно расширяется и углубляется. В каких формах это происходит, известно со времени проведения Биттерфельдской конференции, главная линия в руководящей работе СЕПГ направлена на то, чтобы еще больше приблизить литературную деятельность к жизни народа, пробудить в нем стремление к художественному творчеству.

И в этом отношении курс, взятый в Биттерфельде, представляет собой пример творческого применения, конкретизации и обогащения ленинских принципов.

Конференция, проведенная в 1960 году, как раз и показала, что осуществление линии Биттерфельда может быть достигнуто не самотеком, не гладко и не без трудностей, а лишь в борьбе, в острых схватках с другими концепциями художественного творчества.

Если бы мы понимали курс, взятый в Биттерфельде, лишь как призыв к участию писателей в работе бригад социалистического труда, как их поход «в народ», как оказание помощи пишущим рабочим и развитие движения по поощрению пищущих рабочих, то такое понимание этого явления было бы крайне поверхностным. Нельзя измерять успехи в осуществлении Биттерфельдского пути лишь по тому, сколько писателей переменило свое местожительство, а сколько пошло в трудовые бригады и т. д. Биттерфельдская конференция, на которой было выдвинуто требование к писателям изменить свой образ жизни, поставила главный вопрос об изменении ими творческого метода, изменении условий художественного творчества как основы всего широкого развития немецкой национальной литературы и искусства.

«Многие деятели искусства, — говорил В. Ульбрихт в 1959 году, — начали изменять свою жизнь, стали устанавливать более тесные связи с трудящимися, чтобы еще активнее и сознательнее участвовать в развитии богатой

культуры... Нельзя ожидать вдохновения, сидя в своей мастерской или в художественном салоне. Нельзя уже идти к рабочим лишь «в гости»... Нужно глубоко и с полным пониманием дела вникать в труд, в мысли и чувства трудящихся масс, познавать и художественно обобщать новое в общественной жизни, чтобы трудящиеся воспринимали произведение как выражение своих собственных стремлений, как свое искусство»[1]. Такая постановка вопроса исходит из того, что источником появления новых крупных произведений искусства социалистического реализма является взаимодействие между художниками и собственным творчеством передовых представителей трудящихся, их тесное содружество[2].

Говоря о полемике с другими концепциями художественного творчества, о которых я упоминал лишь вскользь, мы имели в виду не какие-то незначительные трения с буржуазно-индивидуалистическими воззрениями, которые порождает общество, основанное на частной собственности, неизбежно, постоянно и в массовом масштабе и которые продолжают оказывать свое воздействие и в переходный период. Дело же заключается в том, что в буржуазном обществе вследствие капиталистического разделения труда художник оказывается изолированным, что в решающей степени обусловливает в его творчестве индивидуализм, «антиколлективизм», образ «сверхчеловека» и т. д.

Художественное производство в буржуазном обществе является, поскольку оно держится в рамках дозволенного, «частным» делом писателя или художника, полностью изолированным от других дел. За исключением так называемых «коллективных» искусств, художника может побудить к определенным формам сотрудничества с другим художником лишь его личный интерес. Изолированность тонкой интеллигентской прослойки деятелей искусств от народных масс, взаимная изолированность и раздробленность представителей этой прослойки в их «производственном процессе» становятся основной чертой творческого метода в буржуазной литературе.

В сфере же социалистического движения и в социали-

---

[1] Der Siebenjahrplan des Friedens, des Wohlstandes und des Glücks des Volkes, Berlin, 1959, S. 125.

[2] См. там же, стр. 126.

стическом обществе, в котором преодолены антагонистические противоречия между личностью и обществом, литературное творчество становится общественным делом. Принцип «партийности литературы», согласно ленинской формулировке, состоит в том, что литературная деятельность вообще не может быть индивидуальным делом, «независимым» от общего социалистического дела [1].

Если бы все общество пассивно пребывало в ожидании того, что может дать или не дать автор или даже отдельная прослойка, исходящая из своих сугубо частных представлений, это противоречило бы всем принципам социалистического сотрудничества. В сфере социалистического движения и в социалистическом обществе художник даже в своих самых индивидуальных творческих поисках осознаёт себя членом коллектива.

Однако эти исторически совершенно новые позиции в творчестве художника обусловливаются, обеспечиваются и осуществляются в конечном счете лишь благодаря роли партии.

Это глубокое изменение условий художественного творчества требует не только социалистической сознательности, оно требует в такой же мере социалистической организации.

Статья В. И. Ленина называется «Партийная организация и партийная литература». Я подчеркиваю это еще раз, так как ленинская работа впервые в истории эстетической мысли поднимает вопрос о значении организации в развитии литературы. «Литераторы должны войти непременно в партийные организации. Издательства и склады, магазины и читальни, библиотеки и разные торговли книгами — все это должно стать партийным, подотчетным» [2].

Само собой разумеется, что конкретные вопросы организации писателей и всего дела социалистической литературы в течение более пятидесяти лет и прежде всего после установления политического господства рабочего класса претерпели значительные изменения. Например, формы социалистической организации писателей и литературного дела в конце 20-х годов были совершенно иными по сравнению с тем периодом, когда была написана

[1] См. В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 104.
[2] Там же, стр. 101.

ленинская работа. Естественно, что и в ГДР, где в настоящее время Союз немецких писателей стал единой социалистической организацией, эти формы значительно изменились. Однако не это имеет решающее значение. Необходимо выяснить вопрос о принципах, которыми руководствовался В. И. Ленин, выдвигая требование об организации социалистических писателей.

И в этом отношении ленинское положение является выражением специфически нового, большевистского понимания партии, изложенного В. И. Лениным в его книге «Шаг вперед, два шага назад».

Не трудно понять, что социалистическая организация писателей, особенно принадлежность партийных писателей к партийной организации, является необходимым инструментом партии в ее руководстве социалистической литературой, что без этого инструмента нет и не может быть действительного руководства. Однако социалистическая организация писателей, независимо от того, в каких исторически конкретных формах она существует, является не только и, может быть, даже не столько таким инструментом.

Было бы грубой недооценкой значения такой организации для социалистической литературы, если бы мы сводили значение Союза революционных пролетарских писателей в период до 1933 года или Союза немецких писателей в настоящее время к тому, что эти организации обеспечивают «партийное руководство и контроль» писателей.

В отдельных замечаниях я уже указывал на объективную ситуацию, сложившуюся в области художественного творчества в условиях капитализма. Значение социалистической организации писателей состоит, в частности, в том, что она является обязательным условием преодоления такого состояния: это своеобразная форма «обобществления» литературного производства.

Социалистическая организация, коллектив, связь с ним индивида составляют лишь основу, на которой могут возникнуть условия, необходимые для адекватного отражения объективных процессов. К. Маркс и Ф. Энгельс писали в «Немецкой идеологии»: «Только в коллективе индивид получает средства, дающие ему возможность всестороннего развития своих задатков, и, следователь-

но, только в коллективе возможна личная свобода... В условиях действительной коллективности индивиды обретают свободу в своей ассоциации и посредством ее»[1].

Этот теоретический аспект вопроса об организации и коллективности писателей имеет чрезвычайно важное значение для развития социалистической литературы. На меня произвело большое впечатление, когда недавно в прениях в Союзе писателей Вилли Бредель говорил о недостатках своего романа «Новая глава». Он указал на то, что социалистический писатель в интересах художественного и эстетического освоения тех сторон действительности, которые он стремится изобразить, нуждается в партийном коллективе в рамках писательской организации, что его не могут удовлетворить дискуссии в «узком» кругу друзей или в каком-то замкнутом художественном салоне. Опираясь на свой собственный творческий опыт, Бредель призывает писателей проводить такие творческие дискуссии о художественном освоении материала не только на основе уже написанных книг, но и сделать эти дискуссии составной частью индивидуального творческого процесса.

При этом формы и методы совместных усилий в работе этого партийного коллектива в индивидуальном творческом процессе должны быть чрезвычайно многообразными, подвижными, должны внимательно учитывать индивидуальность каждого писателя. Это подразумевается само собой, поэтому мы и не говорим об этой стороне вопроса. Все дело заключается в том, что социалистическая организованность писателей является необходимым политическим и художественно-эстетическим условием развития социалистической литературы.

Как мы уже сказали, мы разделяем понимание литературы Бехером как явления, «создаваемого коллективом». Мы знаем, что процесс развития социалистической литературы иной, чем буржуазной литературы, что в нем все больше сочетается и сливается воедино сознательное гармоническое и организованное индивидуальное и коллективное начало.

Признание и осознание этого положения вызывает необходимость в историографии и в теории социалистической литературы уделять большое внимание не только

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 75.

вопросу о ведущей роли партии, но и в самой тесной связи с этим организации социалистических писателей.

Ленинская постановка вопроса в работе «Партийная организация и партийная литература» выявляет глубокое отличие и противоречие, существующее между социалистической организацией писателей и «литературными сверхчеловеками» и всяким другим объединением буржуазных литераторов. Поэтому в марксистских научных исследованиях изучение социалистических литературных групп, организаций и союзов играет чрезвычайно важную роль. Его нельзя (как это с определенным основанием допустимо по отношению к истории буржуазной литературы) отвергать как более или менее побочное явление литературной жизни, напротив, оно находится в центре ее внимания как необходимое условие политического и художественно-эстетического роста нашей литературы на пути превращения ее в национальную социалистическую литературу.

СВОБОДА И ПАРТИЙНОСТЬ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

Статья В. И. Ленина впервые в истории марксистской эстетической мысли глубоко и всесторонне ставит вопрос о свободе творчества в социалистической литературе, о соотношении свободы и литературы. Именно эта ленинская постановка вопроса содержит много актуальных аспектов, которые не разработаны в достаточной мере в марксистско-ленинском литературоведении в ГДР и не распространены на историю немецкой социалистической литературы.

В. И. Ленин останавливается на вопросе о свободе литературы в условиях буржуазного демократизма (в период демократической революции). И здесь В. И. Ленин раскрыл роль марксистской партии как последовательной поборницы свободы в буржуазно-демократическом понимании и определил роль партийной литературы в последовательном осуществлении демократической свободы. Тем самым он развил дальше идеи, которые еще Ф. Энгельс защищал в борьбе с «бунтом» литераторов и студентов среди так называемых «молодых» в старой немецкой социал-демократии. В. И. Ленин писал в 1905 году: «Каждый волен писать и говорить все, что ему угод-

но, без малейших ограничений». (Нет необходимости говорить здесь о том, что это право и в рамках буржуазной демократии не может быть распространено на открытых поборников империализма, врагов всякой демократии — не только социалистической, но и буржуазной.) «Но, — говорит далее В. И. Ленин, — каждый вольный союз (в том числе и партия) волен также прогнать таких членов, которые пользуются фирмой партии для пропаганды антипартийных взглядов. Свобода слова и печати должна быть полная. Но ведь и свобода союзов должна быть полная». В своей статье В. И. Ленин показывает, насколько серьезно относится марксистско-ленинская партия и в области литературы к проблемам буржуазно-демократической свободы, борьбы за демократическую свободу. Он указывает на важнейшую проблему борьбы за демократические свободы посредством литературы — это аспект и важная сторона всей истории развития социалистической литературы в Германии, аспект, который, за исключением фашистского периода, слишком мало изучен, хотя и представляет собой составную часть великой национальной концепции освободительной борьбы немецкого рабочего класса в течение более полувека.

И далее В. И. Ленин определяет свободу социалистической литературы как освобождение от гнета капиталистических отношений. В. И. Ленин подчеркивал, что мы разоблачаем буржуазное лицемерие о свободе, срываем фальшивые вывески — не для того, чтобы получить *неклассовую* литературу и искусство (это будет возможно лишь в социалистическом внеклассовом обществе), а для того, чтобы лицемерно-свободной, а на деле связанной с буржуазией, литературе противопоставить действительно *свободную,* открыто связанную с пролетариатом литературу [1].

В этом смысле идеи наиболее выдающихся немецких революционных социал-демократов того времени в области литературоведения, и прежде всего Ф. Меринга и Клары Цеткин, сближаются со взглядами В. И. Ленина. Однако здесь есть целый ряд важных моментов, где В. И. Ленин идет неизмеримо дальше их.

В. И. Ленин показал, что подлинная свобода художественного творчества означает не только освобождение

---

[1] См. В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 104.

от крепостнической цензуры и от гнета буржуазных капиталистических отношений, но и освобождение от анархизма. В. И. Ленин разъяснял, что анархистское понимание свободы есть не что иное, как индивидуалистический произвол художника, и этот произвол мещанско-индивидуалистического сознания есть враг подлинной свободы в художественном творчестве. Указывая на то, что нельзя жить в обществе и быть свободным от общества, В. И. Ленин вскрывает полную несостоятельность представлений о том, что свобода художественного творчества будто бы заключается в полном произволе во всех стремлениях индивидуума, совершенно независимого от общества[1].

В таком буржуазно-анархистском понимании отражается то порожденное капиталистической действительностью представление, которое К. Маркс и Ф. Энгельс уже в «Святом семействе» подвергли уничтожающей критике. Буржуазный строй порождает всеобщую борьбу человека с человеком, индивида с индивидом; буржуазное общество есть борьба всех индивидов, отделенных друг от друга только своей индивидуальностью. «Именно рабство гражданского общества по своей видимости есть величайшая свобода, потому что оно кажется завершенной формой независимости индивида, который принимает необузданное, не связанное более ни общими узами, ни человеком, движение своих отчужденных жизненных элементов, как, например, собственности, промышленности, религии и т. д., за свою собственную свободу, между тем, как оно, наоборот, представляет собой его завершенное рабство и полную противоположность человечности»[2].

Именно эта видимость свободы индивида, видимость, являющаяся в действительности «завершенным рабством и бесчеловечностью», питает идеологически и эстетически буржуазную литературу позднего периода. В силу такого понимания «свободы» она впитывает в себя тот действительный антигуманизм, который становится источником ее глубокого эстетического упадка.

Тень этого буржуазного, рабского и антигуманного понимания свободы, распространяемого анархизмом, падает еще на историю социалистической литературы.

---

[1] См. В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 104.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 129—130.

Это обстоятельство имеет свое значение для нашей научной работы. Мы должны показать, что история формирования немецкой социалистической литературы есть в то же время и история преодоления индивидуалистических представлений о свободе художественного творчества — очень сложный процесс познания подлинной свободы художника. Особенно много проблем возникает при освещении периода с конца первой мировой войны до основания Союза пролетарских писателей. Мы должны показать, как в этом единственно правильном ленинском понимании свободы художественного творчества многие социалистические писатели нередко утверждались в течение многих лет на основе своего, порой мучительного творческого опыта, показать, как в ходе развития социалистической литературы такое понимание утверждалось и в самой жизни.

На Первом съезде советских писателей М. Горький говорил о том, какое огромное значение придает он победе большевизма на съезде: «...Я, как литератор, по себе знаю, как своевольны мысль и чувство литератора, который пытается найти свободу творчества вне строгих указаний истории, вне ее основной организующей идеи» [1].

В этом смысле преодоление индивидуалистических и анархистских представлений о свободе художественного творчества и в настоящее время еще не снято с повестки дня.

В. И. Ленин стоит неизмеримо выше даже наиболее видных немецких революционеров того времени; он ясно и четко указывает, что осуществление социалистической свободы художественного творчества возможно как служба партии, народу и в борьбе за жизненные интересы нации, возможно и «в рамках буржуазного общества» [2].

Эта мысль В. И. Ленина имела большое историческое значение в условиях капитализма в борьбе социалистической литературы против всех разновидностей «литературного троцкизма», главным представителем которого в Германии был Август Тальхейлер.

Историческая заслуга В. И. Ленина состоит прежде всего в том, что он в своей работе впервые в истории

---

[1] М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 27, стр. 338.
[2] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 105.

эстетической мысли всесторонне обосновал подлинно социалистическую свободу художественного творчества как открытую, честную и верную службу партии. Ленинская работа указывает нам основную линию, следуя которой можно на примере истории немецкой социалистической литературы показать, что эта служба партии, народу, эта борьба за элементарные жизненные интересы немецкой нации не только не ограничивает свободы и творческих возможностей писателей, но, напротив, лишь открывает перед ними величайшие возможности в смысле их положения в обществе, а также полного и свободного развития их таланта и всех творческих способностей. Ленинская постановка этого вопроса Н. С. Хрущевым имеет для нас огромное значение, так как она отвечает интересам дальнейшего всестороннего успешного развития национальной социалистической литературы: «В условиях социалистического общества, где народ является действительно свободным, подлинным хозяином своей судьбы и творцом новой жизни, для художника, который верно служит своему народу, не существует вопроса о том, свободен или не свободен он в своем творчестве. Для такого художника вопрос о подходе к явлениям действительности ясен, ему не нужно приспосабливаться, принуждать себя, правдивое освещение жизни с позиций Коммунистической партии является потребностью его души, он просто стоит на этих позициях, отстаивает и защищает их в своем творчестве»[1].

---

[1] Н. С. Хрущев, За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа, стр. 24—25.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Изучение эстетических взглядов основоположников марксизма-ленинизма в нашей стране ведется с первых дней социалистической революции. В СССР опубликовано большое число работ, посвященных эстетическим взглядам Маркса, Энгельса и Ленина. За последние годы в нашей стране вышли в свет интересные исследования М. Лифшица, Г. Фридлендера, П. Трофимова, А. Иезуитова, Б. Мейлаха и другие. Много работ появилось и за рубежом, и среди них видное место занимает капитальное исследование Ганса Коха — видного немецкого ученого-марксиста, автора ряда других работ и критических выступлений по эстетике и теории литературы.

Книга Г. Коха не является историческим исследованием в строгом смысле слова. В ней нет попытки дать анализ всех проблем, получивших освещение у Маркса, Энгельса и Ленина. Автор не прослеживает эволюции эстетических взглядов основоположников марксизма-ленинизма. Довольно мало говорит он об учениках и соратниках Маркса, Энгельса и Ленина. Более того, автор специально не останавливается на анализе ленинского этапа в развитии марксистской эстетики. Он берет ряд эстетических проблем и на них сосредоточивает свое внимание, привлекая в орбиту анализа главным образом только те высказывания, которые имеют отношение к выдвинутым проблемам. Поскольку Г. Кох все же включил в сферу рассмотрения действительно важные вопросы марксистско-ленинской эстетики, он основное внимание в книге уделяет основополагающим высказываниям Маркса, Энгельса и Ленина. Приняты во внимание даже такие высказывания, которые лишь косвенно затрагивают эстетические вопросы.

Первый раздел книги отчасти посвящен описанию работ Маркса, Энгельса и Ленина, которые так или иначе касаются эстетики. Но здесь же высказаны и довольно важные теоретические соображения. Во-первых, Гансу Коху удалось убедительно доказать, что основоположники марксизма-ленинизма превосходно знали и любили искусство, всегда рассматривали его как один из источников познания мира и грозное оружие в повседневной борьбе. Автор анализирует и собственное творчество Маркса и Энгельса. Короче, Ганс Кох показывает, что эстетические взгляды основоположников марксизма-ленинизма являются не простым выводом из их общей философской теории — диалектического и исторического материализма, — а результатом глубокого изучения всего мирового искусства и литературы. Эта сторона вопроса с такой тщательностью, как это сделал Г. Кох, ранее никем не была исследована. Во-вторых, автор настоящего труда показал, насколько был высок культурный уровень передовых отрядов рабочего класса, когда жили Маркс, Энгельс и Ленин. Вожди рабочего класса, справедливо подчеркивает Г. Кох, не были героями-одиночками, возвышавшимися над чуждыми культуре, забитыми трудящимися. Многие рабочие, как показывает Кох, не только были подготовлены к пониманию эстетических ценностей, но были готовы принять участие в самом процессе творчества. Страницы, где рассказывается об этом, читаются с большим интересом.

Главное содержание книги заключено, однако, не в первом, а в последующих разделах. В центре внимания автора, как он об этом и сам говорит, находятся проблемы отношения искусства и литературы к общественной практике, объективных основ эстетической сущности искусства и его противоречивого исторического развития, вопросы специфичности познания действительности средствами реалистического искусства, а также партийности искусства и т. д. Вопросы, поставленные в книге как основные, освещены, нам кажется, довольно обстоятельно, хотя ответ на них не всегда может считаться бесспорным. Это, например, касается, проблемы объективности эстетического. В советской литературе этот вопрос обсуждался в течение последних 5—6 лет. Если пользоваться той неуклюжей терминологией, кото-

рая употреблялась в ходе дискуссии, Г. Коха можно отнести к «общественникам» в отличие от «природников». Но об этом ниже.

Не связывая себя структурой книги, нам хотелось бы кратко резюмировать ее основные идеи. При этом нам кажется целесообразным при рассмотрении эстетической теории Маркса, Энгельса и Ленина сказать сперва о Марксе и Энгельсе, а затем о В. И. Ленине. Это, возможно, облегчит чтение книги неспециалисту. Тем более что и у самого автора хотя и в скрытом виде, но обозначены эти два этапа в развитии марксистской эстетики.

Марксизм — научная идеология революционного пролетариата. Его возникновение явилось величайшим революционным переворотом в науке. Появлением теоретической основы марксизма — диалектического и исторического материализма — датируется начало действительно научного понимания законов развития природы, общества и человеческого мышления. Возникновение марксизма означало коренное изменение общественной роли философии, ее предмета, ее теории и метода. К. Маркс, Ф. Энгельс и В. И. Ленин преодолели традиционное противопоставление философии практике и специальным наукам о природе и обществе. Единство теории и революционной практики, научности и партийности — специфические особенности философии марксизма. Свою теорию К. Маркс, Ф. Энгельс и В. И. Ленин всегда рассматривали как руководство к действию, как живое, творческое, непрерывно развивающееся учение.

* * *

В рассматриваемой книге Г. Кох показывает, что революционный переворот, совершенный Марксом и Энгельсом в философии, имел решающее значение для возникновения научной эстетики: с появлением диалектического и исторического материализма она получила прочную, подлинно научную теоретическую и методологическую основу. С этого момента эстетика превратилась в действительную науку.

Маркс и Энгельс давали себе ясный отчет в том, что эстетические проблемы нельзя решить, исходя только из анализа эстетической деятельности самой по себе.

Поэтому они рассматривали эстетические вопросы в тесной связи с практически-политической борьбой за революционное изменение действительности. Эстетика для Маркса и Энгельса, как впоследствии и для Ленина, была частью их философской теории и революционной борьбы за коммунистическое преобразование мира.

Такой подход к проблемам эстетики у Маркса и Энгельса был совершенно естественным, ибо они хорошо видели тесную связь искусства с многоразличными формами общественной деятельности людей. Целостное рассмотрение всех сторон деятельности общественного человека заметно обозначилось уже в немецкой классической эстетике — у Шиллера, Гёте, Гегеля. Но идеалистическая трактовка исторического процесса закрывала классикам немецкой эстетики путь к правильному пониманию ее кардинальных проблем.

Маркс и Энгельс решительным образом подчеркнули, что искусство, равно как и «мораль, религия, метафизика и прочие виды идеологии и соответствующие им формы сознания утрачивают видимость самостоятельности»[1]. С точки зрения Маркса и Энгельса, сущность художественного познания действительности, происхождение и социальная природа искусства, закономерности его развития и роль в жизни общества могут быть поняты лишь из анализа общественной системы в целом, где экономический фактор — развитие производительных сил в сложном взаимодействии с производственными отношениями — играет определяющую роль.

Своим учением о базисе и надстройке Маркс и Энгельс подвели под все общественные науки подлинно научный фундамент. Они дали ключ к пониманию всех социальных явлений: государства, права, морали, религии, а также искусства и т. д.

Согласно Марксу и Энгельсу, искусство является одной из форм общественного сознания. Его происхождение, закономерность и направления в развитии, его расцвет и упадок, роль в жизни общества следует поэтому объяснять из реального процесса жизни людей.

В своей книге Г. Кох хорошо показал, что, рассматривая экономический базис в качестве основы возникновения и развития всех идеологических форм, Маркс и

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 25.

Энгельс вовсе не были склонны квалифицировать их, в том числе и искусство, как пассивный продукт экономической основы, как это иногда делали теоретики II Интернационала — П. Лафарг, Ф. Меринг и отчасти Г. В. Плеханов. «Политическое, правовое, философское, религиозное, литературное, художественное и т. д. развитие, — писал Энгельс Г. Штаркенбургу, — основано на экономическом развитии. Но все они также оказывают влияние друг на друга и на экономическую основу. Дело обстоит совсем не так, что только экономическое положение является *единственно активной причиной*, а все остальное является лишь пассивным следствием. Нет, тут взаимодействие на основе экономической необходимости, *в конечном счете* всегда прокладывающей себе путь... Следовательно, нет автоматического действия экономического положения, как это для удобства кое-кто себе представляет...» [1]

Маркс и Энгельс, справедливо подчеркивает Г. Кох, не отрицали относительной самостоятельности идеологического развития и активного воздействия идеологии на породившее ее общественное бытие. Они лишь выступали против того, чтобы рассматривать те или иные формы идеологии исходя лишь из их имманентного развития, только из их специфических законов, наличие которых Маркс и Энгельс никогда не отрицали.

Письма Энгельса 90-х годов Блоху, Шмидту, Штаркенбургу, П. Эрнсту, Мерингу как раз направлены против вульгарного истолкования марксистского положения о базисе и надстройке. «Что касается Вашей попытки подойти к вопросу материалистически, — писал Энгельс П. Эрнсту, — то прежде всего я должен сказать, что материалистический метод превращается в свою противоположность, когда им пользуются не как руководящей нитью при историческом исследовании, а как готовым шаблоном, по которому кроят и перекраивают исторические факты» [2].

Маркс и Энгельс, отмечает Г. Кох, были самыми решительными противниками всякого схематизма и поэтому каждый раз энергично протестовали против превра-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма, Госполитиздат, 1953, стр. 470.

[2] Там же, стр. 418.

щения их теории в готовый шаблон, в универсальную отмычку, долженствующую заменить конкретно-историческое исследование. Основоположники марксизма дали классические образцы подлинно диалектического рассмотрения вопроса о взаимоотношении базиса и надстройки. Примеров такого конкретно-исторического подхода к общественным явлениям в книге Г. Коха приводится много. Можно, в частности, напомнить следующий. Маркс и Энгельс после внимательного изучения художественной культуры человечества пришли к выводу, что возможно известное несоответствие между расцветом искусства и общим развитием общества. «Относительно искусства известно, — говорит Маркс, — что определенные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и с развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации. Например, греки в сравнении с современными народами, или также Шекспир»[1]. Маркс при этом подчеркивает, что некоторые формы искусства возможны лишь на низших ступенях социального развития, например эпос.

Поясняя свою мысль, Маркс ссылается на древнегреческое искусство. Известно, указывает он, что греческая мифология составляла не только арсенал античного искусства, но и его почву. Разве этот взгляд на природу и общественные отношения, которые лежат в основе греческой фантазии, а поэтому греческого искусства, спрашивает Маркс, возможен при наличии железных дорог, локомотивов и электрического телеграфа? «Не учитывая этого, — отмечает он в другом месте, — можно прийти к иллюзии французов XVIII века, так хорошо высмеянной Лессингом. Так как в механике и т. д. мы ушли дальше древних, то почему бы нам не создать и свой эпос? И вот взамен «Илиады» появляется «Генриада»».

Аналогичную мысль высказывает и Ф. Энгельс в письме к К. Шмидту. Он прямо указывает, что «страны, экономически отсталые, в философии все же могут играть первую скрипку: Франция в XVIII веке по отношению к Англии, на философию которой французы опи-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 736.

рались, а затем Германия по отношению к первым двум»[1]. Нужно сказать, что вульгаризаторы марксизма не поняли и не оценили эти гениальные идеи К. Маркса и Ф. Энгельса.

Положение Маркса и Энгельса о возможности диспропорции между состоянием духовной культуры данного общества и его общим, в частности экономическим, развитием имеет тот смысл, что в условиях классово-антагонистических формаций развитие носит ярко выраженный противоречивый характер. На этой проблеме Г. Кох останавливается довольно подробно. И это понятно.

Маркс и Энгельс уделяют ей огромное внимание. В особенности обстоятельно они анализируют противоречия капиталистической цивилизации.

«В наше время, — сказал Маркс на юбилее «Народной газеты», —все как бы чревато своей противоположностью. Мы видим, что машины, обладающие чудесной силой сокращать и делать плодотворнее человеческий труд, приносят людям голод и изнурение. Новые, до сих пор неизвестные источники богатства благодаря каким-то странным, непонятным чарам превращаются в источники нищеты. Победы техники как бы куплены ценой моральной деградации. Кажется, что, по мере того как человечество подчиняет себе природу, человек становится рабом других людей либо же рабом своей собственной подлости. Даже чистый свет науки не может, по-видимому, сиять иначе, как только на мрачном фоне невежества. Все наши открытия и весь наш прогресс как бы приводят к тому, что материальные силы наделяются интеллектуальной жизнью, а человеческая жизнь, лишенная своей интеллектуальной стороны, низводится до степени простой материальной силы. Этот антагонизм между современной промышленностью и наукой, с одной стороны, современной нищетой и упадком — с другой, этот антагонизм между производительными силами и общественными отношениями нашей эпохи есть осязаемый, неизбежный и неоспоримый факт»[2].

Из приведенного высказывания Маркса Г. Кох делает совершенно верный вывод, что диспропорцию между

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма, стр. 430.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 4.

состоянием художественной культуры и развитием буржуазного общества в целом Маркс рассматривал как выражение основного противоречия капиталистического общества, а именно противоречия между общественным производством и частной формой присвоения.

На основе анализа противоречия капиталистической цивилизации Маркс приходит к выводу: «...капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например искусству и поэзии»[1].

Отчасти к этому выводу уже подошли и классики немецкой эстетики — Шиллер, Гёте, Гегель. Однако указать пути выхода из такого положения они оказались не в состоянии.

Г. Кох, далее, отмечает, что Маркс и Энгельс были далеки от того, чтобы ограничиться характерной для романтиков эстетической критикой капитализма. Единственный выход из капиталистического хаоса основоположники марксизма видели в социальной революции. «Лишь после того как великая социальная революция овладеет достижениями буржуазной эпохи, мировым рынком и современными производительными силами и подчинит их общему контролю наиболее передовых народов, — говорит Маркс в статье «Будущие результаты британского владычества в Индии», - лишь тогда человеческий прогресс перестанет уподобляться тому отвратительному языческому идолу, который не желал пить нектар иначе, как из черепа убитых»[2].

С точки зрения Маркса и Энгельса, вопрос о судьбе искусства — это вопрос социальной революции, революционного преобразования общества на коммунистических началах.

Так проблемы искусства и литературы органически связываются основоположниками марксизма с коренными преобразованиями в жизни общества. К такой точке зрения они приходят в результате анализа экономики капитализма.

В своей книге Г. Кох обращает внимание на тот факт, что, рассматривая положение искусства и художника в условиях буржуазного общества, Маркс и Эн-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 26, ч. 1, стр. 280.
[2] Там же, т. 9, стр. 230.

гельс уделили большое внимание экономическим категориям капитализма. Путем анализа товара, денег, стоимости Маркс и Энгельс пришли к раскрытию бесчеловечной сущности буржуазной формы общественности. Согласно Марксу и Энгельсу, при капитализме экономические категории — товар, деньги, закон стоимости, разделение труда, применение машин — выступают в качестве фетишизированного выражения жесточайшей капиталистической эксплуатации, в виде «отчужденных» сущностных сил человека, подавляющих и разрушающих человеческую индивидуальность. Здесь проблемы эстетики у Маркса и Энгельса приходят, справедливо указывает Г. Кох, в непосредственное соприкосновение с проблемами пролетарского гуманизма. Гуманистический характер эстетики Маркса и Энгельса особенно ярко раскрывается там, где они дают анализ капиталистического разделения труда, бесчеловечной сущности денег как орудия капиталистической эксплуатации, превращения всего и вся в меновую стоимость.

С исключительной прозорливостью Маркс и Энгельс раскрыли сущность капиталистического рабства, выступающего под личиной формальной свободы. В «Святом семействе», например, они пишут: «В современном мире каждый человек *одновременно* — член рабского строя и публичноправового союза. Именно *рабство гражданского общества* по всей *видимости* есть величайшая *свобода*, потому что оно кажется завершенной формой *независимости* индивидуума, который принимает необузданное, не связанное больше ни общими узами, ни человеком, движение своих отчужденных жизненных элементов, как, например, собственности, промышленности, религии и т. д., за свою *собственную* свободу, между тем как оно, наоборот, представляет собой его завершенное рабство и полную противоположность человечности»[1].

Как видим, Маркс квалифицирует капиталистический строй как враждебный трудящимся, антигуманистический. Эта враждебность буржуазного строя, согласно Марксу и Энгельсу, коренится в том, что он покоится на эксплуатации трудящихся кучкой праздных тунеядцев. Путем детального анализа всех сторон буржуазного строя Маркс и Энгельс убедительно доказывают, что

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 129—130.

капитализм имеет тенденцию лишить человека инициативы, самостоятельности, независимости и характера. В период своего зарождения, отмечал Энгельс, капитализм еще мог способствовать всестороннему развитию личности. Эпоха Возрождения, этот «величайший прогрессивный переворот», нуждалась в титанах и породила титанов по силе мысли, страсти, характеру, по многосторонности и учености. Когда же капитализм окончательно утвердился, его враждебные человеку тенденции раскрылись во всей своей неприглядной наготе. Капитализм превратился в тормоз для раскрытия творческих потенций человека, а стало быть, и для развития художественной культуры. Марксистское учение об антигуманистической сущности капитализма, о его враждебности искусству и красоте в книге Г. Коха освещено детально. Согласно Марксу и Энгельсу, и это также хорошо показано Г. Кохом, только победа коммунизма разрешит противоречия буржуазной цивилизации. Коммунизм, говорит Маркс, означает «решение загадки истории, и он знает, что он есть это решение» [1].

Маркс и Энгельс с гениальной прозорливостью предвосхитили основные черты будущего общества, где не будет эксплуатации человека человеком, где утвердится не кажущаяся, а действительная свобода, где раскрепощенный труд поднимется до уровня эстетического творчества. Великая историческая миссия пролетариата как раз заключается в коммунистическом переустройстве мира. В лице пролетариата Маркс и Энгельс видели истинного носителя прогресса в экономической, политической и культурной областях. Согласно Марксу и Энгельсу, только пролетарская революция создаст неограниченные возможности для бесконечного прогресса в развитии художественной культуры человечества.

Истинность выводов Маркса и Энгельса о судьбе искусства в условиях буржуазного общества и их прогнозы расцвета художественной культуры в бесклассовом обществе подтверждаются, во-первых, все углубляющимся кризисом современного буржуазного искусства, во-вторых, невиданными успехами искусства социалистического реализма. Своими исследованиями в области

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 588.

эстетики основоположники пролетарского мировоззрения теоретически осветили путь искусству будущего. Эти выводы К. Маркса и Ф. Энгельса в книге Г. Коха подкрепляются новейшими данными. Г. Кох подвергает обстоятельной критике различные формы современного упадочного искусства. Вместе с тем он приводит много ярких примеров, свидетельствующих о расцвете искусства в условиях социализма.

* * *

Маркс и Энгельс в своих эстетических исследованиях не ограничивались рассмотрением тех общественных условий, в которых развивается искусство. «...Трудность, — говорит Маркс, — заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Трудность состоит в том, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недосягаемым образцом»[1].

Обаяние греческого искусства Маркс прежде всего усматривает в том, что оно отражает «детство человеческого общества». «И почему, — спрашивает Маркс, — детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью как никогда не повторяющаяся ступень?»[2]

Из этого высказывания Маркса вытекает важный методологический вывод, а именно рассмотрение искусства должно начинаться с выяснения тех общественных условий, в которых оно развивалось, с анализа его конкретно-исторического содержания, объективных основ его эстетической сущности. Затем нужно выяснить, как отображено определенное конкретно-историческое содержание художником. Это вопрос о способе отражения действительности, то есть художественном методе. В книге Коха больше внимания уделяется первому аспекту, то есть анализу объективных основ развития искусства. Об этом говорит и он сам.

С точки зрения Маркса и Энгельса, всякое осознание действительности есть ее отражение в ощущениях,

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 737.
[2] Там же.

восприятиях, представлениях и понятиях человека. Сознание, говорит Маркс, есть не что иное, как *осознанное* бытие. С позиций диалектико-материалистической теории познания, Маркс и Энгельс подходят к пониманию художественного творчества. Оно, с их точки зрения, относится к одному из способов отражения действительности. Поэтому главным критерием полноценности искусства они считали верность отражения и широту охвата объективного мира. Отсюда должно быть ясно, почему Маркс и Энгельс на первый план выдвигали познавательное значение искусства. Не случайно, характеризуя творчество английских романистов — Диккенса, Теккерея, Бронте, Гаскель, — Маркс пишет: «Современная блестящая школа романистов в Англии, чьи наглядные и красноречивые описания раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем это сделали политики, публицисты и моралисты вместе взятые, изобразила все слои буржуазии...»[1] Аналогичную мысль развивает Энгельс, рассматривая творчество великого французского писателя-реалиста Бальзака, которого он считает «гораздо более крупным мастером реализма, чем всех Золя прошлого, настоящего и будущего». В своей «Человеческой комедии», продолжает Энгельс, Бальзак дает нам «самую замечательную реалистическую историю французского общества», из которой «я даже в смысле экономических деталей узнал больше (например, о перераспределении движимого и недвижимого имущества после революции), чем из книг всех специалистов—историков, экономистов, статистиков этого периода, вместе взятых»[2].

Приведенные высказывания Маркса и Энгельса свидетельствуют о том, что великие корифеи человеческой мысли в плане познавательных возможностей не видели принципиальной разницы между искусством и наукой. Они были твердо убеждены, что подлинное искусство способно, точно так же как и наука, проникать в глубинные процессы общественной жизни, через изображение человеческих характеров, страстей и конфликтов выявлять законы жизни общества. Вопросу о познавательной роли искусства, о специфике художественного познания, о типизации посвящен почти весь третий раз-

---

[1] «Маркс и Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 529.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма, стр. 405—406.

дел книги Коха. Много говорится здесь о предмете искусства. Порой автор слишком жестоко подчеркивает специфику искусства и противопоставляет его науке.

Придавая громадное значение познавательной роли искусства, Маркс и Энгельс совершенно закономерно в центр своих эстетических изысканий ставили проблему реализма, как такого художественного метода, который с наибольшей силой обеспечивает глубину и широкий охват отображения реального мира. Этому вопросу посвящен заключительный раздел книги Г. Коха. Это значит, что проблему реализма Г. Кох считает главной проблемой эстетики марксизма.

Требуя от художника глубокого проникновения в сущность действительности, Маркс и Энгельс в то же время выступали против схематизма в изображении этой действительности. Так, по поводу драмы Лассаля «Франц фон Зиккинген» Маркс писал автору: «...основным твоим недостатком я считаю то, что ты пишешь *по-шиллеровски,* превращая индивидуумы в простые рупоры духа времени»[1]. По поводу той же драмы Энгельс советовал автору «за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира»[2].

Маркс и Энгельс вели борьбу не только против схематизма, но и против натуралистических тенденций в изображении действительности. Эта борьба на два фронта довольно ясно выражена в высказывании Маркса относительно правдивости в изображении политических деятелей. В связи с анализом двух книг — А. Шеню и Л. Делаода, — посвященных характеристике политических вождей, Маркс говорит, что желательно, чтобы они «были, наконец, изображены суровыми рембрандтовскими красками во всей своей жизненной правде. Во всех существующих описаниях эти лица никогда не изображаются в их реальном, а лишь в официальном виде, с котурнами на ногах и ореолом вокруг головы. В этих восторженно преображенных рафаэлевских портретах пропадает вся правдивость изображения»[3]. В рассматриваемых произведениях, говорит Маркс, мы имеем дело с другой крайностью: Шеню и Делаод устраняют котурны

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 29, стр. 484.
[2] Там же, стр. 494.
[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 7, стр. 280.

и ореол с «великих мужей», «вторгаются в частную жизнь этих господ, показывая их нам в неглиже... но от этого они не становятся менее далекими от действительно правдивого изображения лиц и событий»[1].

Проблемы реализма занимают большое место в различных высказываниях Энгельса. Ему принадлежит классическое определение реализма. «На мой взгляд, — говорит он, — реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивость в воспроизведении типичных характеров в типичных обстоятельствах»[2]. Как видим, Энгельс непосредственно связывает проблемы реализма с вопросом о типичном, занимающем в эстетике Маркса и Энгельса центральное место.

Маркс и Энгельс понимали типичное как диалектическое единство закономерного и конкретно являющегося, общечеловеческого и исторически преходящего, социально-всеобщего и индивидуального. Эту мысль очень ярко выразил Энгельс в письме к М. Каутской: «Характеры той и другой среды, — писал Энгельс, — обрисованы с обычной для Вас четкой индивидуализацией; каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность, «этот», как сказал бы старик Гегель, так оно и должно быть»[3]. Вопрос о типичности и реализме Г. Кох рассматривает раздельно, что, по нашему мнению, со стороны архитектоники не совсем удачно. Что касается самой проблемы реализма, то в общем виде она решается автором верно. Однако за последнее время появился ряд новых материалов, которые, к сожалению, в книге Г. Коха не нашли отражения. В частности, появилась, на наш взгляд, ошибочная точка зрения о «реализме без границ». Как на одно из достоинств книги Г. Коха нужно указать на очень обстоятельное рассмотрение вопроса о классовости искусства. Этот вопрос искажается как ревизионистами, так и левыми оппортунистами. Первые становятся на путь отрицания значения классовости под предлогом, что в современных условиях классы примиряются; вторые подменяют принцип классовости принципом национальной, более того, расовой принадлежности. Г. Кох сосредоточивает внимание только на кри-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 7, стр. 280.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма, стр. 405.
[3] Там же, стр. 394.

тике одной разновидности ревизионизма, что составляет известный недостаток книги. Однако марксистский взгляд на этот вопрос им излагается верно. Г. Кох подчеркивает, что, рассматривая искусство как отражение действительности, Маркс и Энгельс постоянно подчеркивали, что это отражение в условиях классово-антагонистических формаций всегда носит классовый характер. Великая заслуга Маркса и Энгельса состояла в том, что они доказали, что вся предшествующая история, за исключением первобытнообщинного строя, была историей классов, что во всей разнообразной и сложной политической и идеологической борьбе речь всегда шла именно об общественном и политическом господстве тех или иных классов, о сохранении господства со стороны старых классов, о достижении господства поднимающихся, новых классов. Маркс и Энгельс указали также, что существование классов связано с определенными формами материального производства и что через установление диктатуры пролетариата и построение нового общества классы будут ликвидированы. Но до тех пор, пока существуют антагонистические классы, вопрос о классовости идеологии не может быть снят.

Господствующие классы, отмечал неоднократно Маркс, всегда пытаются изобразить свои эгоистические интересы в качестве всеобщих, навязать другим классам свои представления и свои идеи. «Мысли господствующего класса, — говорит Маркс, — являются в каждую эпоху господствующими мыслями. Это значит, что тот класс, который представляет собой господствующую *материальную* силу общества, есть в то же время и его господствующая *духовная* сила»[1].

Своим учением о классовой обусловленности форм идеологии Маркс и Энгельс дали надежный критерий для оценки различных идеологических явлений, в том числе и искусства. На примере рассмотрения творчества Гёте и ряда других писателей Маркс и Энгельс убедительно доказали, что без учета всей сложности классовой борьбы на определенном историческом этапе те или иные художественные явления не могут быть правильно поняты и объяснены.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 45.

Указывая на связь искусства с классовой борьбой, основоположники марксизма всегда боролись против попыток схематизировать эту проблему. Они указывали, что классы не являются чем-то раз навсегда данным и неизменным. В ходе исторического развития меняется соотношение классов, претерпевает сложную метаморфозу их роль в жизни общества. Соответственно меняется их роль в развитии духовной культуры. Так, в период борьбы с феодализмом буржуазия была способна создавать значительные духовные ценности. Но придя в результате антифеодальных революций к власти, она начинает отказываться от того духовного оружия, которое сама же выковала в борьбе с феодализмом. Этот разрыв со своим революционным прошлым завершается у буржуазии, когда на арене истории появляется новая историческая сила — пролетариат. Теперь буржуазная идеология приобретает ярко выраженную апологетическую окраску.

Процесс распада буржуазной идеологии Маркс блестяще раскрыл на примере эволюции буржуазной политической экономии. Он указывает, что расцвет английской политической экономии относится к периоду «неразвитой классовой борьбы». Совершенно меняется картина, когда английская и французская буржуазия приходит к политической власти. «Начиная с этого момента, — говорит Маркс, — классовая борьба, практическая и теоретическая, принимает все более ярко выраженные и угрожающие формы. Вместе с тем пробил смертный час для научной буржуазной политической экономии. Отныне дело шло уже не о том, правильна или неправильна та или другая теорема, а о том, полезна она для капитала или вредна, удобна или неудобна, согласуется с полицейскими соображениями или нет. Бескорыстное исследование уступает место сражениям наемных писак, беспристрастные научные изыскания заменяются предвзятой, угодливой апологетикой» [1].

Аналогичный процесс отмечают Маркс и Энгельс также и в буржуазной исторической науке. В рецензиях на книги Гизо «Почему удалась английская революция?» и «Современные памфлеты» Томаса Карлейля они указывают, что эти буржуазные историки до революции

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 17.

1848 года во Франции еще способны были правильно освещать исторические события. Но того и другого напугало выступление пролетариата в ходе этой революции, и они, столкнувшись с обострением политической борьбы, утрачивают понимание истории. Рецензия о брошюре Гизо заканчивается многозначительным замечанием: «les capacités de la bourgeoisie s'en vont [таланты буржуазии уходят]» [1].

Сказанное Марксом о судьбах буржуазной политической экономии и буржуазной исторической науки имеет прямое отношение и к буржуазному искусству. Так, эволюция французской и английской литератур от Бальзака и Стендаля, Диккенса и Теккерея к писателям второй половины XIX века подтверждает мысль Маркса и Энгельса о том, что после выступления пролетариата как самостоятельной исторической силы буржуазная идеология в целом, и искусство в частности, оказывается на ущербе и деградирует по мере обострения борьбы между буржуазией и пролетариатом. Этот процесс разложения буржуазной идеологии достигает кульминационного пункта в эпоху империализма.

Учение Маркса и Энгельса о распаде буржуазной идеологии дает возможность понять сущность тех идеологических процессов, которые происходят в настоящее время в условиях капиталистической действительности. Об этих процессах в книге Г. Коха говорится подробно.

Указывая на классовую обусловленность всех видов идеологии, в том числе и искусства, Маркс и Энгельс были далеки от того, чтобы сводить идеологические явления только к выражению классового пристрастия. Для Маркса и Энгельса та или иная идеологическая форма (Ленин позднее скажет — кроме религиозной) есть не только выражение классового пристрастия, но и *отражение* действительности. В силу этого даже представители консервативных классов иногда могут сохранить способность правильно схватывать отдельные стороны действительности. Критикуя робинзонаду Смита и Рикардо, в которой проявлялся их антиисторизм, Маркс, например, отмечает, что Стюарт, который во многих отношениях, в противоположность XVIII веку, как аристократ,

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 7, стр. 223.

больше стоит на исторической почве, избежал этого заблуждения [1].

В этом же плане представляет большой интерес высказывание Энгельса по поводу творчества Бальзака, который, хотя и «принужден был идти против своих собственных классовых симпатий и политических предрассудков», тем не менее «*видел* неизбежность падения своих излюбленных аристократов и описывал их как людей, не заслуживающих лучшей участи», «*видел* настоящих людей будущего там, где их в то время единственно и можно было найти» [2]. Это Энгельс считал «одной из величайших побед реализма, одной из наиболее ценных черт старика Бальзака».

Таким образом, основоположники марксизма вовсе не отрицали того факта, что идеологи, в том числе и художники, иногда могут выходить за пределы иллюзий своего класса и схватывать более или менее верно существенные стороны действительности. Это происходит лишь тогда, когда данный идеолог не потерял вообще способности к отражению действительности, хотя и находится в плену предрассудков своего класса. Маркс и Энгельс имеют в виду не угодливых апологетов реакционного класса, а тех художников, тех ученых и мыслителей, мировоззрение которых внутренне противоречиво. Согласно Марксу и Энгельсу, эта противоречивость так или иначе вносит аберрацию в их творчество. На примере Гёте и Гегеля Маркс и Энгельс показали, как классовая слепота и ограниченность отражаются и на научном методе, и на методе художественном.

Из всех высказываний Маркса и Энгельса видно, что мировоззрению они придавали решающее значение. Подлинное реалистическое творчество, с их точки зрения, возможно лишь на основе передового мировоззрения. А это бывает в двух случаях: во-первых, когда писатель связан с интересами эксплуатируемых общественных групп, во-вторых, когда господствующий класс, интересы которого он защищает, находится на подъеме и еще способствует прогрессивному развитию общества. Здесь уместно отметить, что Г. Кох довольно подробно говорит о значении мировоззрения для творчества, и нам кажет-

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 710.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма, стр. 406.

ся, ему удается осветить всю сложность этого вопроса.

В связи с анализом вопроса о классовой обусловленности искусства и роли мировоззрения в художественном творчестве Маркс и Энгельс касаются проблемы тенденциозности. В письме к М. Каутской Энгельс отмечал: «Я ни в коем случае не противник тенденциозной поэзии как таковой. Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан были оба ярко выраженными тенденциозными поэтами, точно так же и Данте и Сервантес, а главное достоинство «Коварства и любви» Шиллера состоит в том, что это — первая немецкая политически-тенденциозная драма. Современные русские и норвежские писатели, которые пишут превосходные романы, все сплошь тенденциозны»[1]. Вместе с тем Маркс и Энгельс были решительными противниками «дурной тенденциозности». В их понимании «дурная тенденциозность» означала голое морализирование, прямую дидактику, превращение образов в «простые рупоры духа времени». Поэтов «Молодой Германии» Маркс и Энгельс как раз критиковали за художественную неполноценность их образов, за то, что недостаток «литературного искусства» они пытались «пополнить» «политическими намеками». Понятие истинной тенденциозности хорошо сформулировал Энгельс. «...Я думаю, — писал он, — что тенденция должна сама по себе вытекать из положения и действия, без того, чтобы ее особо подчеркивали»[2]. Нам думается, проблема тенденциозности, ее отношение к партийности в книге Г. Коха рассмотрена не с той обстоятельностью, какой она заслуживает.

* * *

Величайшая заслуга Маркса и Энгельса заключается в том, что они объяснили происхождение идей — политических, философских, моральных, художественных, эстетических и т. д. Они впервые в истории развития человеческой мысли также определили их действительную роль в жизни общества. В этом плане они рассматривали и общественную роль искусства, которое выступает в их трактовке не только как орудие познания, но и как

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма, стр. 395.
[2] Там же.

инструмент преобразования мира. Поэтому основоположники марксизма всегда уделяли большое внимание проблемам искусства, боролись за утверждение в нем высокой идейности и художественной полноценности, старались привлечь на сторону пролетариата известных писателей, поэтов и художников, заботливо опекали ростки нового, пролетарского искусства, всячески старались использовать в интересах пролетариата прогрессивное художественное наследие прошлого. Этим самым Маркс и Энгельс закладывали теоретические основы политики партии в области искусства и литературы.

В связи с проблемой происхождения идей Маркс и Энгельс дали подлинно научное решение вопроса о происхождении и специфике эстетического чувства, об отличительных особенностях эстетической деятельности. Согласно Марксу и Энгельсу, эстетическое отношение к действительности есть одна из форм ее освоения человеком. Творчество «по законам красоты», по их мнению, возникает на основе трудовой деятельности и является ее дополнением. В процессе трудовой деятельности человек не только изменяет природу, но изменяется и сам. Только благодаря труду, говорит Энгельс, «человеческая рука достигла той высокой ступени совершенства, на которой она смогла, как бы силой волшебства, вызвать к жизни картины Рафаэля, статуи Торвальдсена, музыку Паганини» [1].

Эту же мысль Маркс сформулировал еще в «Экономическо-философских рукописях 1844 года». «Лишь благодаря предметно-развернутому богатству человеческого существа, — писал он, — развивается, а частью и впервые порождается, богатство субъективной *человеческой* чувственности: музыкальное ухо, чувствующий красоту формы глаз, — короче говоря, такие *чувства,* которые способны к человеческим наслаждениям и которые утверждают себя как *человеческие* сущностные силы... *Образование* пяти внешних чувств — это работа всей до сих пор протекшей всемирной истории» [2].

Касаясь вопроса о происхождении эстетического чувства, Маркс и Энгельс всегда подчеркивают решающее

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 488.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 593, 594.

значение практической деятельности. Предмет искусства, а также всякий другой предмет, указывает К. Маркс, создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой.

Анализу проблемы эстетического отношения к действительности, происхождения эстетического чувства в результате развития человеческой практики Ганс Кох уделяет большое внимание. Причем изложение эстетических воззрений Маркса и Энгельса он начинает именно с этого. У Г. Коха эта проблема выступает как вопрос об объективной основе эстетической сущности искусства. К сожалению, в этой части книги нет должной ясности и убедительности. Как известно, эстетическое — это самое широкое понятие науки эстетики. Эстетическое является родовым понятием к прекрасному, возвышенному, комическому, трагическому. Таким образом, чтобы выяснить природу объективной основы эстетического, необходимо проанализировать важнейшие категории эстетики (прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое). Автор рассматривает их не дифференцированно. В одних случаях он отличает эстетическое от прекрасного, в других смешивает их. Отсюда возникает определенная неясность в решении вопроса о сущности эстетического. Согласно концепции Г. Коха, природа сама по себе эстетически нейтральна, что должно означать — ни прекрасна, ни уродлива. Таковой она становится лишь в отношении к человеку. В таком случае эстетическое, общественное по своей сущности экстраполируется на явления природы. В этой связи нужно признать спорной авторскую интерпретацию вопроса об эстетических свойствах цветных металлов. У Маркса прямо говорится об эстетических свойствах серебра и золота как свойствах, присущих им по природе, у автора же они «являются естественными носителями... общественного отношения». Отсюда понятно, почему Кох уклоняется от рассмотрения структуры эстетического объекта. Как и наши советские «общественники», Кох смешивает два разных вопроса: вопрос о формировании субъекта, способного воспринимать и творить прекрасное, и вопрос об объекте, природных свойствах, связях, отношениях, закономерностях, являющихся естественной основой прекрасного в природе. Если согласиться с Кохом, то придется признать, что природа сама по себе не

может выступать как источник эстетических чувств. Тогда нужно признать также, что эстетическое вносится в природу человеком. Но это ведет к тем выводам, которые сделали сторонники теории «вчувствования», их Г. Кох сам критикует.

Мы не будем касаться подробно этой проблемы. Обо всем этом в нашей печати говорилось много, в частности в заключительной статье журнала «Вопросы философии» (№ 5, 1963), где подведены итоги дискуссии о природе эстетического и где точка зрения «общественников» квалифицируется как вызывающая серьезные возражения.

В отношении же других проблем, касающихся эстетических взглядов Маркса и Энгельса, то, по нашему мнению, автор осветил их верно. Выше мы старались кратко резюмировать ход мыслей Коха и в некоторых пунктах восполнить недостающее.

Новый этап в развитии марксистской эстетики связан с возникновением ленинизма, с деятельностью великого продолжателя дела Маркса и Энгельса — В. И. Ленина.

Владимир Ильич вступил в революционно-практическую и теоретическую деятельность в условиях новой исторической эпохи. Гениальность В. И. Ленина заключается в том, что он сумел не только творчески применить марксизм в новых сложных условиях, но и развил его дальше, обогатил новыми, важнейшими выводами и положениями, разработал теорию социалистической революции, теорию построения социализма и коммунизма.

Коммунистическая партия Советского Союза и ее вождь В. И. Ленин всегда уделяли большое внимание вопросам художественной культуры, поскольку считали, что искусство является могущественным средством коммунистического воспитания трудящихся, средством познания и преобразования действительности на коммунистических началах.

В своих многочисленных книгах, статьях, заметках, беседах, докладах, в проектах партийных и правительственных документов В. И. Ленин постоянно затрагивал вопросы художественной культуры. Он вел смелую и последовательную борьбу с буржуазными и оппортунистическими теоретиками, рассматривая вопросы искусства и литературы как часть общепартийного дела. И когда мы изучаем все эти ценнейшие материалы, то убеждаемся,

что в них содержится четкая и стройная эстетическая концепция.

Выше мы уже отмечали, что Г. Кох, хотя и довольно подробно разбирает труды В. И. Ленина, касающиеся проблем эстетики, тем не менее не анализирует специально ленинский этап в развитии марксистско-ленинской эстетики. Эстетические взгляды К. Маркса, Ф. Энгельса и В. И. Ленина он рассматривает только в связи с выдвинутыми им проблемами. Нам кажется это не совсем оправданным. Поэтому мы и попытаемся кратко охарактеризовать эстетические взгляды В. И. Ленина.

В рассмотрении основных вопросов искусства Владимир Ильич исходит из коренных положений марксизма. Однако он конкретизирует, развивает и обогащает эти положения. Какие вопросы особенно обстоятельно разрабатывает В. И. Ленин?

Это прежде всего разработка теории отражения. Сюда относится вопрос о сущности и формах отражения действительности, о диалектике объективной, абсолютной и относительной истины; о специфике художественного отражения действительности, о типизации и индивидуализации; далее идут социальные проблемы искусства: партийность литературы и искусства, подлинная и мнимая свобода художественного творчества, народность искусства, отношение к культурному наследию прошлого, основные черты искусства нового общества и т. д. и т. п. Большинства этих вопросов касается и Г. Кох. Мы в данном случае лишь систематизируем то, что автор говорит в разных разделах своей книги.

Методологической, философской основой эстетики для В. И. Ленина является теория отражения, главные положения которой были сформулированы уже Марксом и Энгельсом. В книге «Материализм и эмпириокритицизм» Ленин развил эти положения дальше. Он подверг уничтожающей критике идеалистическую гносеологию и затем изложил свои взгляды на основные вопросы диалектико-материалистической теории отражения.

К сожалению, Г. Кох эти вопросы рассмотрел очень бегло, не использовал в должной мере новейшие данные, подтверждающие сформулированные Владимиром Ильичем гносеологические положения.

Ленин, как известно, указывал, что в основе теории отражения лежит признание реальной объективности

внешнего мира и отражения его в человеческой голове. Он беспощадно клеймил малейшую уступку идеализму и агностицизму в этом вопросе. Ленин решительно выступил против теории иероглифов, согласно которой человеческие ощущения, понятия являются лишь символами. Ленин показал, что путаница в таком важном вопросе неизбежно ведет к агностицизму и идеализму. В действительности, говорит Ленин, ощущения и понятия человека являются копиями реальных вещей и процессов природы. На примере анализа глубочайшего кризиса физики в условиях империализма Ленин показал, что наука не способна сделать ни одного шага вперед, отступая от материалистического понимания познания как отражения объективного мира. Это положение Ленина имеет непосредственное отношение и к эстетике. Общеизвестно, что современная буржуазная эстетическая мысль находится в состоянии глубочайшего кризиса. Этот кризис выражается в отказе от материалистической теории отражения, в борьбе буржуазной науки против материализма.

В. И. Ленин обстоятельно разработал вопрос о том, как совершается в человеческой голове процесс отражения объективной действительности. Процесс отображения внешного мира в человеческом сознании, говорит Ленин, есть активный, диалектически развивающийся и противоречивый процесс. Ленин подробно характеризует ступени процесса познания. Он показывает, как человек от элементарных форм отражения действительности: ощущений, восприятий — поднимается путем логической обработки чувственных данных до формулировки научных понятий, законов, категорий и т. д. Познание есть бесконечный процесс приближения к абсолютной истине. «...Человеческое мышление, — говорит Ленин, — по природе своей способно давать и дает нам абсолютную истину, которая складывается из суммы относительных истин. Каждая ступень в развитии науки прибавляет новые зерна в эту сумму абсолютной истины, но пределы истины каждого научного положения относительны, будучи то раздвигаемы, то суживаемы дальнейшим ростом знания». И далее: «С точки зрения современного материализма, т. е. марксизма, исторически условны *пределы* приближения наших знаний к объективной, абсолютной истине, но *безусловно* существование этой истины, безус-

ловно то́, что мы приближаемся к ней. Исторически условны контуры картины, но безусловно то́, что эта картина изображает объективно существующую модель... Одним словом, исторически условна всякая идеология, но безусловно то́, что всякой научной идеологии (в отличие, например, от религиозной) соответствует объективная истина, абсолютная природа»[1]. Приведенные высказывания Ленина имеют громадное значение для правильного понимания всех форм общественного сознания, в том числе и искусства. Как раз в этом вопросе не смогли по-настоящему разобраться П. Лафарг и Г. В. Плеханов. Они рассматривали художественные произведения только как выражение классового пристрастия писателя. В этой трактовке искусство выступало уже не как отражение действительности, а как простое воплощение тех или иных идей, как простой перевод идей в чувственно воспринимаемую форму. Такие рассуждения вели к отрицанию познавательного значения искусства, к игнорированию объективного содержания художественных образов. Блестящая статья Ленина «Лев Толстой, как зеркало русской революции» является конкретным применением теории отражения к анализу художественной практики. Неслучайно Ленин назвал Л. Толстого *зеркалом* русской революции. В этой статье В. И. Ленин сделал очень важный методологический вывод относительно рассмотрения искусства. «...Если перед нами действительно великий художник, — писал Ленин, — то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях»[2]. Речь идет о Толстом и русской революции. Отсюда следует, что Ленин имеет в виду не только данный случай, но и любого крупного художника.

В. И. Ленин хорошо понимал, что познание действительности в искусстве осуществляется не путем логических форм, категорий, а посредством художественных образов. Эту особенность художественного познания он никогда не упускал из виду. В письме к Инессе Арманд он подчеркивает, что тему, касающуюся индивидуального случая, следует разрабатывать в художественном произведении, в романе. Тут, говорит Ленин, «весь *гвоздь*

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 18, стр. 137, 138.
[2] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 17, стр. 206.

в *индивидуальной* обстановке, в анализе *характеров* и психики *данных* типов...»[1] Искусство имеет дело с индивидуальным, отображает конкретные ситуации, воспроизводит характеры и психологию данных личностей. Однако в этом индивидуальном, случайном, в своем роде неповторимом, отмечает В. И. Ленин, должно найти выражение общее, закономерное, существенное. В этом, по его мнению, заключается сущность реализма. Следовательно, правильность состоит не в том, что воспроизводятся отдельные факты и явления, а в том, что воспроизводится типичное.

Для того чтобы обобщение имело прочный фундамент, говорит Ленин, «необходимо брать не отдельные факты, а *всю совокупность* относящихся к рассматриваемому вопросу фактов, *без единого* исключения, ибо иначе неизбежно возникает подозрение, и вполне законное подозрение, в том, что факты выбраны или подобраны произвольно, что вместо объективной связи и взаимозависимости исторических явлений в их целом преподносится «субъективная» стряпня для оправдания, может быть, грязного дела. Это ведь бывает... чаще, чем кажется»[2].

Реализм отображает закономерные явления путем типизации. Величие писателей Ленин видит прежде всего в создании ими типических образов. В этом плане он высоко ценит Л. Толстого, Щедрина, Некрасова, Тургенева. Нужно отметить, что проблему типизации индивидуализма Г. Кох рассматривает очень подробно.

В. И. Ленин очень высоко ценил писателей-реалистов за то, что они вскрывали противоречия действительности, срывали со всего и вся маски лицемерия, разоблачали всякие иллюзии. Вместе с тем нужно помнить, что Ленин был прежде всего революционером, посвятившим свою жизнь делу коренного преобразования мира, строительству новой жизни. А творчество нельзя представить себе без дерзновенной мечты. Поэтому Ленин защищал право человека на мечту, если, конечно, она не является беспочвенной и не противоречит реальному ходу развития событий. Роли фантазии

---

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 35, стр. 141.
[2] В. И. Ленин, Соч., т. 23, стр. 266.

в процессе творчества Г. Кох посвящает многие страницы своей книги.

Конкретизируя и обогащая марксистское учение о классовой обусловленности, классовой направленности и тенденциозности искусства, Ленин формулирует гениальную идею партийности применительно к художественной деятельности. Рассмотрению этого вопроса Г. Кох посвящает специальный параграф. Идею партийности искусства и литературы Ленин развил в своей замечательной статье «Партийная организация и партийная литература», написанной им в 1905 году, то есть в период нарастания революционных событий. Ленин был далек от того, чтобы игнорировать специфические особенности искусства как формы общественного сознания. Он был против шаблонного отождествления «литературной части» с другими частями партийного дела пролетариата. Ленин указывал, что партийность есть результат высокоразвитой классовой борьбы, что строгая партийность предполагает знание законов общественного развития и провозглашение на этой основе истинного лозунга борьбы за освобождение и счастье трудящихся. Владимир Ильич особо подчеркивал, что принцип партийности вовсе не обезличивает писателей и художников, не связывает их творческой инициативы, не навязывает им определенных тем. Напротив, именно принцип партийности обеспечивает полную свободу писателям и художникам. Указывая на то, что в искусстве больше, чем где бы то ни было, требуется простор индивидуальным склонностям, мысли, фантазии, форме и содержанию, Ленин вместе с тем энергично подчеркивает необходимость руководства искусством со стороны партии. «Литературное дело, — писал Ленин, — должно стать *частью* общепролетарского дела, «колесиком и винтиком» одного-единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса. Литературное дело должно стать составной частью организованной, планомерной, объединенной социал-демократической партийной работы»[1].

Эта гениальная мысль Ленина и послужила мишенью для нападок как со стороны открытых реакцио-

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 100—101.

неров, так и со стороны оппортунистов. Одни объявили эту идею «устаревшей» на том основании, что статья «Партийная организация и партийная литература» была, мол, обращена лишь к публицистам, работавшим в партийной печати. Другие считают, что принцип партийности исключает свободу творчества. До них не дошел смысл ленинской идеи, или, точнее, они сознательно ее извращают. А между тем смысл ленинской постановки вопроса о свободе художника заключается в том, что Ленин имеет в виду не только свободу от крепостнической цензуры, от денежного мешка, торгашества, подкупа и меценатства, но и от анархического индивидуализма и своеволия, лишающих искусство надежной социальной почвы и действительного богатства и значительности содержания. Ленин убедительно доказал, что жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Критики же Ленина делают попытку подменить его понимание подлинной свободы трактовкой ее в духе анархического произвола.

Свое понимание подлинной свободы художественной деятельности Ленин четко сформулировал, характеризуя литературу будущего: «Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность» [1].

Таким образом, в противовес анархизму и индивидуализму Ленин поставил задачу — создать подлинно свободную литературу, черпающую свое вдохновение в героических подвигах народов, в добровольном и сознательном служении прогрессивным силам общества.

Враги марксизма-ленинизма выдвигают еще один «аргумент» против принципа партийности. Они считают несовместимыми объективную правдивость искусства с ее политической тенденциозностью и идейной направленностью. Конечно, буржуазная партийность действительно противоречит правде жизни, что подтверждается картиной упадка современного реакционного искусства буржуазии. Но революционная партийность никогда не

---

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 104.

противостояла жизненной правде, а, напротив, наиболее полно и глубоко ее выражала, ибо правда отвечает коренным интересам последовательно революционного класса.

Принцип коммунистической партийности находит свое выражение не в формальной принадлежности художника к партии, а в его убеждениях, его идейной позиции, в его открытой связи с борьбой народа за преобразование общества на коммунистических началах, в партийном подходе к культурному наследию прошлого. Принцип коммунистической партийности находит свое выражение в непримиримой борьбе против буржуазной идеологии, в неразрывной связи искусства с политикой коммунистической партии, составляющей жизненную основу нашего строя, в партийном руководстве литературой и искусством.

В неразрывной связи с принципом партийности находится принцип народности литературы и искусства. Этот вопрос Г. Кох подробно разбирает. Он подчеркивает, что в решении проблемы народности Ленин исходит из важнейшего положения исторического материализма, согласно которому трудящиеся являются подлинными творцами истории, всех материальных и духовных ценностей общества. Поэтому Ленин призывает ученых, художников, писателей стать ближе к народу — строителю нового общества, побольше уделять внимания тому, как рабочая и крестьянская масса на деле строит нечто новое в своей будничной работе.

Ленин считал, что служение народу есть основное содержание новой культуры и искусства. Он решительно восстает против тех произведений искусства, которые далеки от народа, его интересов и запросов. Свое понимание существа народности искусства Ленин блестяще сформулировал в беседе с К. Цеткин: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»[1].

---

[1] К. Цеткин, Воспоминания о Ленине, Госполитиздат, 1955, стр. 113.

Идея народности искусства лежала и лежит в основе политики партии в области культуры. Партия во главе с Лениным вела решительную борьбу против разного рода враждебных направлений и группировок писателей и художников. Она боролась с декадентскими, формалистическими, натуралистическими и всякими иными чуждыми течениями в искусстве, ибо все это было далеким от запросов и стремлений народа, шло вразрез с коренными интересами трудящихся масс.

Задачи создания новой, социалистической культуры требовали четкого, научного решения вопроса об отношении к наследию прошлого, в частности к художественному наследству: не случайно, подчеркивает Г. Кох, Ленин постоянно говорил, что социалистическая культура складывается на основе дальнейшего творческого развития достижений передовой культуры, созданной человечеством в интересах борьбы за победу социализма, в интересах всего общества. Он требовал глубокого освоения и критической переработки духовной культуры прошлых эпох.

Известно, что коммунистическая партия под руководством Ленина в первые же годы Советской власти разгромила буржуазно-декадентские теоретические установки деятелей Пролеткульта, которые отрицали значение классического наследия литературы и искусства в деле строительства социалистической культуры. Разоблачая псевдореволюционную теорию пролеткультовцев о создании искусственным, «лабораторным» путем так называемой пролетарской культуры, Ленин в своей речи «Задачи союзов молодежи» указал: «Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества»[1].

Партия решительно осудила и отвергла всякие тенденции игнорирования значения культурного и художественного наследия, попытки оторвать задачи строитель-

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 41, стр. 304—305.

ства социалистической культуры от достижений предшествующей художественной культуры.

В. И. Ленин учил, что из культурного наследия мы должны взять лишь то, что согласуется с задачами строительства социализма, социалистической культуры и что способствует развитию советского искусства, что помогает духовному росту трудящихся.

Ленин разоблачил реакционную выдумку о единой национальной культуре в условиях антагонистических обществ. Он доказал, что в условиях антагонистического общества в пределах одной и той же национальной культуры существуют прямо противоположные тенденции: есть культура народная, демократическая и культура эксплуататорских классов. «Есть две национальные культуры в каждой национальной культуре, — писал Ленин. — Есть великорусская культура Пуришкевичей, Гучковых и Струве, — но есть также великорусская культура, характеризуемая именами Чернышевского и Плеханова. Есть *такие* же *две* культуры в украинстве, как и в Германии, Франции, Англии, у евреев и т. д.» И выше Ленин указывает, что мы берем из наследия прошлого: «...Мы *из каждой* национальной культуры берем *только* ее демократические и ее социалистические элементы, берем их *только* и *безусловно* в противовес буржуазной культуре, буржуазному национализму *каждой* нации»[1]. Это положение приобрело особую актуальность сейчас, когда развернулась борьба против левого оппортунизма китайских руководителей, которые стали на путь национализма и шовинизма, забыв о принципе классовости и партийности культуры.

Коммунистическая партия в своих решениях не раз подчеркивала, что советское искусство наследует демократические и социалистические элементы национальной художественной культуры, выражающей интересы эксплуатируемых масс.

Проводя последовательную борьбу за освоение художественного наследия, партия одновременно выступала против сведения задач строительства советской художественной культуры к некритическому, эпигонскому подражанию классикам. Партия учит, что советские писатели, художники, опираясь на классическое искусство,

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 24, стр. 129, 121.

не должны отрываться от задач художественного воплощения идей современности. Верность лучшим традициям прошлого должна выражаться в творческом их обогащении. Ленин неоднократно подчеркивал, что сохранять традиции — значит развивать их в соответствии с условиями и требованиями современности. Вместе с тем он энергично боролся против ложного новаторства, выступавшего часто в облике формального оригинальничанья. В этом смысле характерно отрицательное отношение Ленина к трюкачеству футуристов.

В. И. Ленин указал основное направление развития советской литературы и искусства: тесная связь с жизнью народа, активное участие творческих работников в коммунистическом строительстве, внимательное изучение действительности, совершенствование художественного мастерства. Именно по этому пути вела и ведет советское искусство Коммунистическая партия Советского Союза. Все партийные документы по вопросам искусства и литературы основываются на ленинских идеях, творчески обогащают и развивают их в соответствии с практикой коммунистического строительства. В своей книге Г. Кох дает анализ деятельности КПСС и СЕПГ по созданию социалистической культуры.

На протяжении всей своей деятельности партия уделяла большое внимание вопросам литературы и искусства. Еще задолго до Октябрьской революции партия выработала четкую программу культурных преобразований, заложила прочные основы политики в области литературы и искусства.

После Великой Октябрьской социалистической революции, открывшей новую эру в истории человечества, перед партией во всю ширь встала задача построения социалистической культуры.

В области развития художественной культуры эта задача состояла в том, чтобы направить искусство по пути служения трудящимся массам, народу. Эта генеральная линия партии нашла свое отражение уже в письме ЦК РКП(б) парторганизациям в 1920 году. Партия осудила вредные тенденции Пролеткульта, выразившиеся в попытках обособить свою деятельность от партийных организаций, от государственных органов, в попытках «лабораторным» путем создать «чистую» пролетарскую культуру.

На XI съезде партии ставится вопрос о создании таких художественных произведений, которые воспитывали бы у нашей молодежи высокие моральные качества: мужество, преданность делу строительства нового общества.

Мысль о необходимости создания новой художественной культуры, рассчитанной на широкие круги рабочих и крестьян, четко высказана в резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы». Это постановление партии послужило мощным импульсом для сплочения писательских сил вокруг задач социалистического строительства и помогло многим деятелям искусства правильно определить дальнейшее направление своей творческой деятельности.

Огромное значение для развития советской литературы и советского искусства в целом имело постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». С опубликования этого постановления начался новый этап в развитии советского искусства. Групповая замкнутость, групповая борьба в советской литературе создавали разного рода помехи для творческой работы. Постановление ЦК устранило эти помехи, подготовив условия для консолидации всех творческих сил и мобилизации их на решение высоких художественных задач, поставленных всем ходом социалистического строительства.

В последующие годы Центральным Комитетом нашей партии был принят ряд постановлений по вопросам литературы и искусства. Эти постановления сыграли большую роль в развитии духовной культуры советского общества. Они идейно вооружили наши кадры, определили коренные задачи идеологической работы в новых исторических условиях, развили и конкретизировали принципы социалистического реализма.

Эти постановления были приняты в тот период, когда усилилось идеологическое наступление на нашу страну и страны народной демократии со стороны империалистических кругов. Партия выдвинула на первый план задачу повысить уровень всей идеологической работы, подчеркнула важнейшее значение советской литературы и искусства в деле коммунистического строительства и воспитания трудящихся в духе коммунизма. В поста-

новлениях отмечалось, что основная задача идеологической работы заключается в активной пропаганде политики Советского государства, которая является жизненной основой советского строя. Большое значение имела также борьба против влияний буржуазной идеологии и разного рода ошибок и извращений в литературе и искусстве, борьба с реакционной идеей мирного сосуществования в области идеологии.

Поворотным пунктом в развитии советского искусства и литературы явились решения XX и XXII съездов КПСС, решения пленумов ЦК КПСС, а также ряд выступлений Первого секретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущева.

Своими успехами искусство советского общества обязано повседневной заботе Коммунистической партии, последовательно и неуклонно направляющей нашу страну, ее экономику и культуру по пути к коммунизму. XXII съезд КПСС принял Программу строительства коммунистического общества в нашей стране. Перед художниками, писателями, актерами, перед всеми творческими работниками открылись новые перспективы и задачи.

Ни в одну из эпох мировой истории не стояли такие высокие задачи перед работниками искусства. Постоянная забота партии о нашей культуре, ее направляющая и руководящая деятельность являются верным залогом того, что наши творческие работники добьются новых успехов в развитии советского искусства и литературы.

Последнее десятилетие, ознаменовавшееся значительными успехами во всех областях нашей жизни, характеризуется еще тем, что усилились нападки на генеральную линию КПСС и всего международного рабочего движения как со стороны буржуазных идеологов, так и оппортунистов всех мастей.

За последние годы за рубежом широко развернулась кампания против основных положений марксистско-ленинской эстетики как теоретического фундамента искусства социалистического реализма. Эта кампания является частью той идеологической борьбы против социалистического лагеря, организатором и вдохновителем которой выступают империалистические круги различных стран, и США в особенности. Смысл этой кампании заключается в стремлении империалистов ослабить един-

ство социалистического лагеря, посеять семена неверия в опыт социалистического строительства в нашей стране, доказать несостоятельность этого опыта и, следовательно, практическую неосуществимость построения коммунистического общества. В этом суть нападок со стороны открытых буржуазных идеологов и их приспешников-оппортунистов на марксистско-ленинскую эстетику, на искусство социалистического реализма, на социалистическую культуру в целом. Идеологи империалистической буржуазии всячески тщатся доказать, что социалистическая система якобы противоречит творчеству как таковому, противоречит всякому проявлению конструктивных сил и потенций человека, любому развертыванию индивидуальной инициативы и дерзания. Вот уж который раз буржуазные пропагандисты, выдавая желаемое за действительное, пишут о «кризисе», полном «крахе» социалистической культуры, о «крушении» всего социалистического общества.

Международный империализм, однако, не ограничивается распространением лжи и клеветы на социализм, он стремится уничтожить его, пытается вернуть свои навсегда утерянные позиции, восстановить свое господство над миром.

Нужно сказать, что антимарксистские и оппортунистические воззрения проявились и в эстетике. Причем буржуазная сущность ревизионизма обнаружилась здесь не менее резко, чем в других областях. Искусство связано с политикой и экономикой по преимуществу опосредствованным путем. Политические, моральные и другие идеи здесь выражаются через систему художественных образов. Это обстоятельство создает иллюзию автономии искусства. Вот это как раз и используется ревизионистами для пропаганды откровенно реакционных идей. Не случайно ревизионисты не только по существу, но и терминологически порывают с марксистско-ленинской эстетикой. Они, например, отвергают такие категории нашей эстетики, как социалистический реализм, партийность и др.

Эстетическая программа ревизионистов по содержанию носит ярко выраженный буржуазно-реакционный характер, хотя она преподносилась и преподносится зачастую в одеянии марксистских фраз.

В чем суть этой программы? Чего требовали ревизионисты и как они представляли себе развитие искусства и литературы?

Прежде всего ревизионисты сосредоточили свои атаки на центральной категории марксистско-ленинской эстетики — социалистическом реализме.

Известно, что социалистический реализм возник в искусстве и литературе как продолжение и развитие передовых традиций мировой культуры.

Метод социалистического реализма дает возможность наиболее успешно решать идейные и художественные задачи, стоящие перед современной передовой литературой и искусством.

Многие передовые писатели зарубежных стран уже вступили на путь социалистического реализма в своем художественном творчестве и плодотворно разрабатывают теоретические проблемы, связанные с новым творческим методом. Это говорит о том, что советская литература, основанная на принципах социалистического реализма, в настоящее время приобрела международное значение и заняла авангардное место среди других национальных литератур мира.

Социалистический реализм — явление исторически закономерное. Он возник и утвердился в результате революционных преобразований, осуществленных нашим народом под руководством коммунистической партии. Социалистический реализм — высший этап в исторически последовательном развитии предшествующей и современной передовой литературы. Он выражает не только новое, социалистическое мировоззрение передовых писателей, но и является результатом длительных художественных процессов в сфере самого искусства. Его философско-эстетические основы коренятся в марксистско-ленинской эстетике.

Как же подошли к проблеме социалистического реализма ревизионисты? Нужно прямо сказать, что здесь они выступили как идеалисты и волюнтаристы. Для них социалистический реализм — порождение культа личности Сталина.

Фальшь подобного рода утверждений заключается в том, что они покоятся на той ложной предпосылке, согласно которой художественный метод может быть декретирован сверху. Рассуждать так — значит отрицать

наличие объективных закономерностей в развитии искусства. Но тот, кто отрицает наличие объективных законов развития искусства, тот отрицает и возможность научного рассмотрения художественных явлений вообще.

Больше всего не приемлют ревизионисты ленинский принцип партийности искусства и литературы, составляющий основу основ эстетики социалистического реализма. Одни из них открыто заявляют, что искусство вообще не должно быть связано с политикой. Другие, не отваживаясь прямо заявить о своей принадлежности к апологетам чистого искусства, говорят, что статья В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» имеет отношение лишь к партийным публицистам периода революции 1905—1907 годов и поэтому лишена общеэстетического значения. Третьи кричат о том, что принцип партийности искусства несовместим с принципом творческой свободы художника, которую истолковывают в духе анархистского своеволия.

Атакуя принцип партийности, ревизионисты особенно резко выступают против партийного руководства искусством. В партийном и государственном руководстве искусством и литературой ревизионисты видят проявление бюрократизма и догматизма. Здесь ревизионисты опираются на ложные идеи, высказанные Каутским в брошюре «На другой день после революции» (1902). Каутский утверждал, что полный порядок в области производства после победы социалистической революции должен сочетаться с полной анархией в области духовного производства, в частности в искусстве. В. И. Ленин в полную противоположность Каутскому выдвигает идею о необходимости руководства литературой и искусством. В беседе с К. Цеткин он прямо заявил: «Мы — коммунисты. Мы не должны стоять сложа руки и давать хаосу развиваться, куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты»[1]. При этом Ленин всегда подчеркивал, что это руководство должно быть тактичным, квалифицированным, не шаблонным. Для чего ревизионисты потребовали устранения партийного контроля за развитием литературы и искусства? Лишь для того, чтобы открыть путь для проникновения в искусство буржуазных идей, чтобы

---

[1] К. Цеткин, Воспоминания о В. И. Ленине, стр. 12.

освободить творческих работников от самой почетной задачи — служить интересам народа и партии. Искусство и литературу ревизионисты подчиняют интересам узкой группы гурманов, эстетов, анархиствующих интеллигентов и всякого рода тунеядствующих элементов. Порывая с реалистическими, гуманистическими, художественными традициями, выставляя на первый план модернизм, ревизионисты уводят искусство от великих проблем эпохи, от задач преобразования мира на коммунистических началах. Эстетическая программа ревизионистов антинародна, она заводит искусство в тупик.

Свой отход от реалистических и гуманистических традиций прошлого ревизионисты пытаются обосновать философскими аргументами. В этой связи они подвергают пересмотру ленинскую теорию отражения как философско-методологическую основу теории художественного образа. Вместо ленинского положения о том, что искусство есть отражение действительности, они выдвигают свое идеалистическое положение, согласно которому искусство есть лишь выражение чувств художника. С этой точки зрения необходимость в правдивом воспроизведении действительности отпадает: те или иные чувства можно выразить геометрическими фигурами, хаотическим нагромождением красок, пятен и т. д. Таким образом, в искусстве оправдывается всякая деформация действительности. Этим самым теоретически оправдывается любая форма буржуазного декадентского искусства: кубизм, сюрреализм, дадаизм, абстракционизм и прочие «измы».

Как видим, существует органическая связь ревизионистской эстетической программы с реакционным буржуазным искусством.

Нужно сказать, что ревизионисты получили решительный отпор со стороны коммунистических партий. Тем не менее опасность ревизии марксизма сохраняется. Борьба с ревизионизмом в эстетике должна не ослабевать, а, напротив, усиливаться. Нельзя ограничиваться лишь критикой ревизионистских положений, необходима и положительная разработка главнейших проблем марксистско-ленинской эстетики. Только опираясь на творческую разработку актуальных проблем марксистско-ленинской эстетики, можно успешно бороться с нашими идейными противниками.

За последнее время, начиная с XX съезда, опубликовано много важнейших партийных документов. Эти документы нанесли сокрушительный удар ревизионизму и открыли широкий простор для развития марксистско-ленинской теории вообще и марксистско-ленинской эстетики в частности.

* * *

В то время когда еще продолжается борьба с ревизионистскими извращениями марксизма-ленинизма, международное коммунистическое движение встретилось с новыми трудностями. Речь идет о левооппортунистическом, националистическом уклоне китайских раскольников. Начав с ревизии некоторых тактических установок мирового коммунистического движения, руководство КПК подошло вплотную к полному разрыву с КПСС и другими братскими партиями в понимании важнейших проблем современности. В противовес общему курсу мирового коммунистического движения оно выдвинуло и пытается навязать братским партиям свой особый курс, в котором пересматривает документы Совещаний представителей коммунистических и рабочих партий с позиций великодержавного шовинизма и мелкобуржуазного авантюризма. По ряду вопросов китайское руководство скатывается на троцкистские позиции. Антиленинская сущность китайского курса обстоятельно раскрыта в докладе М. А. Суслова и в решениях февральского Пленума ЦК КПСС (1964). В докладе говорится: «Фактически отбросив Декларацию и Заявление, коллективно выработанные коммунистическими и рабочими партиями, руководители КПК предлагают братским партиям свои пресловутые «25 пунктов», подлинный смысл которых по существу сводится: к отрицанию все более решающего воздействия социалистической системы на ход мирового развития; к пренебрежительному отношению к борьбе рабочего класса капиталистических стран; к противопоставлению национально-освободительного движения мировой системе социализма и международному рабочему движению; к авантюризму во внешней политике и сохранению «холодной войны»; к сектантству и путчизму в вопросах революции; к защите и сохранению осужденных коммунистическим движением методов

и порядков культа личности; к оправданию фракционной борьбы в коммунистическом движении»[1].

Свою раскольническую деятельность китайское руководство проводит под прикрытием ультрареволюционных фраз. Чтобы подчинить коммунистическое и национально-освободительное движение своим великодержавным, узкоэгоистическим интересам, оно перекраивает и извращает марксистско-ленинское учение, не брезгуя ни грубыми софизмами, ни беспардонной ложью, ни клеветой, ни демагогией. При изучении различных «теоретических» документов, опубликованных за последнее время в газете «Женьминьжибао» и в журнале «Хунци», отчетливо выявляется суть мышления составителей этих материалов. Как оно далеко от диалектического мышления! Ему в полной мере свойственны крайний догматизм, абстрактность, начетничество, авторитаризм, абсолютно пренебрежительное отношение к фактам и законам логики. И все это сочетается с претензиями на монополию в истолковании марксизма-ленинизма. Поистине китайские руководители потеряли чувство реальности, а вместе с этим и чувство юмора.

Не лучше обстоит дело, к сожалению, и в китайской эстетике, которая составляет сейчас основу художественной политики КПК. Кстати сказать, вследствие ошибочной политики руководства Китайской компартии искусство и литература в Китае стали явно деградировать. Это видно по тому, что сейчас происходит в китайской литературе, живописи, кино и других видах искусства. В китайских театрах ставятся пьесы, полные клеветнических измышлений по адресу Советского Союза. Примитивно-грубые подделки под искусство используются для разжигания ненависти к нашей стране. Процветает культ Мао. Китайские художники вынуждаются сейчас состязаться в возвеличивании личности «вождя». При этом в такого рода помпезных изображениях нет ни грамма естественности и человечности. В театре, кино, литературе современного Китая нет даже попытки выявить реальные конфликты и трудности, связанные со строительством социализма. Герои, если они встречаются с врагами, легко, без всякого труда одерживают победу.

---

[1] М. А. Суслов, О борьбе КПСС за сплоченность международного коммунистического движения, Госполитиздат, 1964, стр. 5.

И это вполне укладывается в официальную доктрину: ведь империализм — это «бумажный тигр», атомная бомба — тоже «бумажный тигр». Одним словом, реальных трудностей не существует, и они поэтому преодолеваются простым мановением руки. Дух авантюризма, таким образом, настойчиво воспитывается у народа, который испытал столько страданий в течение долгого времени. Можно было бы привести много примеров, свидетельствующих о том, что современное китайское искусство под влиянием ошибочного курса руководства КПК отходит от жизненной правды, от реализма.

А между тем, не моргнув глазом, без всякой попытки разобраться в сути дела, китайская пропаганда за последнее время всячески поносит советское искусство и литературу. Лучшие произведения искусства, как, например, кинофильмы Г. Чухрая, «Летят журавли» М. Калатозова, рассказ «Судьба человека» М. Шолохова, пьеса «Иркутская история» А. Арбузова, объявляются ревизионистскими на том основании, что в них якобы проповедуется буржуазный индивидуализм и абстрактный гуманизм. С точки зрения китаизированного «гуманизма» (можно пожертвовать миллионами людей с тем, чтобы оставшаяся их часть получила возможность создавать новую цивилизацию) и преклонения перед насилием сама постановка проблемы гуманизма лишается смысла. Привыкшие жонглировать законами диалектики, китайские теоретики, однако, никак не могут понять того простого факта, что гуманизм — это не абстрактное понятие, а тот реальный результат, который достигается на определенных этапах исторического развития, что гуманизм имеет конкретно-историческое содержание, что социалистический гуманизм вовсе не исключает наличие в нем определенного классового содержания. Китайские теоретики мыслят: или — или, то есть или это пролетарский — или общечеловеческий, равно абстрактный, то есть буржуазный, гуманизм. Разумеется, тот и другой будут существовать только в абстракции, если их рассматривать изолированно. Но дело заключается в том, что пролетариат берет власть не для того, чтобы увековечить свое господство, а чтобы утвердить в мире действительное равенство, действительную свободу, действительное братство всех людей, подлинный гуманизм. Буржуазия извратила эти понятия и лишила их реаль-

ного содержания. Но это ни о чем не говорит. В ходе социалистического и коммунистического строительства указанным понятиям сообщается конкретное содержание. В этом заключается притягательная сила коммунизма.

Свободу, равенство, братство китайские теоретики считают буржуазными понятиями, так как они якобы абстрактны. Но что же выдвигается ими взамен? Угрюмое сектантство, шовинизм и национализм, культ насилия, уравнительный аскетизм, подозрительность и недоверие между народами и т. д. Все это враждебно подлинному гуманизму и ничего общего не имеет с целями и задачами коммунистического строительства.

Свой национализм и шовинизм китайские руководители насаждают в области литературы и искусства. Так, в мае прошлого года на сессии Исполкома афро-азиатских писателей китайские делегаты использовали трибуну не только для нападок на СССР и его художественную культуру, но вообще выдвинули идею о необходимости разделения литературы на литературу «цветных» и литературу «белых». И это выдается за марксистское понимание вопроса о соотношении классового и национального в искусстве. Трудно представить что-либо более чуждое марксизму-ленинизму, чем эта прямо-таки расистская идея. Китайское руководство, ослепленное националистическим чванством и сектантской узостью, стремится не только к расколу антиимпериалистического фронта в области художественной культуры, но и к его раздроблению. Буржуазные идеологи могут только потирать руки от удовольствия, что, кстати говоря, они сейчас и делают.

Вместо мужественной, революционной правды — лакировка и схематизм, вместо интернационализма — национализм и шовинизм, вместо объединения передовых творческих сил мира — раскол и раздробление, вместо коммунистической партийности — сектантство, вместо подлинной народности — примитив, вместо истинной художественной полноценности — серость и окостенелость изобразительно-выразительных средств — таковы черты современного китайского искусства и эстетики как результат ошибочной художественной политики руководства КПК. И если сохраняется что-то живое в китайском искусстве и литературе, то не благодаря, а вопреки по-

литике китайского руководства. В данном случае мы можем только выразить сочувствие китайским творческим работникам, в чьи успехи мы всегда верили и верим. Китайское искусство снова выйдет на свободный путь развития. Советские творческие работники охотно продолжали бы сотрудничать со своими китайскими коллегами на основе марксизма-ленинизма.

Извращение китайскими руководителями основных принципов марксистско-ленинской эстетики, как мы сказали выше, осуществляется под прикрытием ультрареволюционной фразеологии. В этом большая опасность для развития мирового прогрессивного искусства. Не исключена возможность, что какая-то часть художественной интеллигенции афро-азиатских и других стран будет введена в заблуждение китайской пропагандой. Это может отрицательно сказаться на развитии научной эстетики, теории искусства, а также на художественной практике. Необходима поэтому обстоятельная и деловая критика китайской официальной эстетики и политики. Сейчас как никогда возникла необходимость в осмыслении эстетической теории К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина, в очищении ее от ревизионистских и догматических извращений, в ее разъяснении, пропаганде и защите от яростных атак, из какого бы лагеря они не исходили: из лагеря открытых идеологов реакционной буржуазии или их приспешников-оппортунистов всех мастей. Исторический опыт показывает, что залогом всех наших успехов, в том числе и успехов в создании художественной культуры социализма и коммунизма, является верность принципам марксизма-ленинизма, творческое их развитие в новых условиях. Эта верность не может быть поколеблена никакими оппортунистическими атаками.

Предлагаемая советскому читателю книга Г. Коха, как мы уже говорили выше, принадлежит к числу серьезных научных исследований эстетической теории основоположников марксизма-ленинизма. Имеющиеся в ней отдельные недочеты, некоторая композиционная рыхлость, а также абстрактность не снижают высокого научного уровня. Г. Кох собрал и проанализировал очень интересный материал. Книга от первой до последней строчки пронизана духом коммунистической партийности,

непримиримости ко всем проявлениям буржуазной и оппортунистической идеологии. В ней страстно защищаются принципы социалистического реализма и гуманизма.

Книга, бесспорно, будет способствовать как разработке марксистско-ленинской эстетики, так и укреплению дружбы между советским народом и народом Германской Демократической Республики.

М. Овсянников

ОГЛАВЛЕНИЕ

IV. Об историческом развитии основ эстетической сущности искусства

V. Реализм и партийность художественного отражения

Г. Кох

МАРКСИЗМ И ЭСТЕТИКА

Художник *С. П. Чахирьян*
Художественный редактор *И. И. Каледин*
Технический редактор *Л. П. Кондюкова*

Сдано в производство 22/I 1964 г. Подписано к печати 20/VI г.
Бумага 84×108¹/₃₂=11,8 бум. л. 38,7 печ. л., уч.-изд. л. 39,8. Изд. №
Цена 2р. 60 к. Зак. 73
(Темплан 1964 г. Изд-ва ИЛ, пор. № 237)

* * *

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ПРОГРЕСС"
Зубовский бульвар, 21

* * *

Ленинградская типография № 2 имени Евгении Соколовой
«Главполиграфпрома» Государственного комитета Совета Министров Р
по печати. Измайловский проспект, 29.